

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las primeras  
propuestas de la música española (1964-1976)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**José Baldomero Llorens Esteve**

Directora

**Belén Pérez Castillo**

**Madrid**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología

Programa Oficial de Doctorado en Musicología



**La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las  
primeras propuestas de la música española (1964-1976)**

**TESIS DOCTORAL**

José Baldomero Llorens Esteve

Directora: Dra. Belén Pérez Castillo

Madrid, septiembre de 2019





U N I V E R S I D A D  
**COMPLUTENSE**  
M A D R I D

## **DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Jose Baldomero Llorens Esteve,  
estudiante en el Programa de Doctorado Musicología,  
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de  
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y  
titulada:

La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1976)

y dirigida por: María Belén Pérez Castillo

### **DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 9 de septiembre de 2019

Fdo.: J. Baldomero Llorens

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en  
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.





*a mis padres*



PIEDRAS

*No es que las piedras sean mudas:  
sólo guardan silencio.*

Humberto Ak'abal



## AGRADECIMIENTOS GENERALES

Quisiera dar las gracias primeramente a Belén Pérez, directora de esta tesis doctoral, quien desde un principio confió en esta propuesta. Su guía durante el proceso de elaboración, su motivación y sus críticas desde el estímulo han sido siempre acertadas, aportando impulso y apoyo en las diversas circunstancias de investigación y redacción de este trabajo.

A Pedro Vicedo Beneyto, por creer en la necesidad de este trabajo y en la conveniencia de plasmar parte de la historia de la percusión en España, por su apoyo incondicional, su interés en el resultado de este trabajo y por sus conversaciones llenas de anécdotas tan importantes y necesarias.

A Manuel Añón por introducirme en el mundo de la investigación musical, aceptar todas mis llamadas y animarme en los pasados y futuros proyectos.

Asimismo, debo expresar mi completa gratitud hacia los profesores y profesionales que han respaldado este proyecto, compañeros de batallas percusivas que han respondido con paciencia a mis continuas preguntas y correos electrónicos, comprendiendo la necesidad y urgencia de este trabajo: Robert Armengol (hijo), Javier Benet, Miquel Bernat, Pedro Estevan, Rafa Gálvez, José García Abellán, Juanjo Guillem, Joan Iborra, Cristina Lloréns, Iñaki Martín, Rafael Mas, Santi Molas, Ciro Rodríguez, Pilar Subirà, Jose Luis Temes, Manuel Tomás Gil y Ramón Torramilans. Reitero mi agradecimiento a todos ellos.

A los compositores creadores del repertorio estudiado que han sido pacientes con mis preguntas, visitas a sus respectivos domicilios y llamadas de teléfono: Tomás Marco, Agustín Bertomeu, Carlos Cruz de Castro, Luis de Pablo y Joan Guinjoan, desgraciadamente fallecido durante el proceso de redacción de esta tesis doctoral. Un breve recuerdo a Beatriz Elorza Garzón, primera mujer de Francisco Guerrero, quien apoyó la fase preliminar de mis investigaciones y la interpretación, en su momento, de la obra de Guerrero.

Un agradecimiento especial a la colaboración de Jaume Ferrando (responsable de comunicación social del Centro Instructivo Musical Apolo de Alcoy) por ponerme en contacto con Montserrat Gonzalvo Martí, nieta de Eliseo Martí Candela, y a ésta por invitarme a Barcelona y poder encontrarme con Montserrat Martí, hija de Eliseo. La

colaboración de ambas y su inestimable amabilidad hacen posible que pueda recoger en este trabajo importante documentación personal con el fin de poner en valor la figura de Eliseo Martí Candela.

A los compañeros de Taller Sonoro: Alejandro, Camilo, Guillermo, Ignacio, Javi, Jesús y Mery. Su profesionalidad y compañerismo durante casi veinte años de interpretación de la música actual han permitido acercarme al mundo de las vanguardias, conociendo las últimas tendencias y avanzando en conocimientos de interpretación imprescindibles para abordar este trabajo.

A mis amigos en Sevilla que, además de soportar todo este tiempo mis excentricidades, rarezas, manías y otras características varias de mi personalidad, han estado siempre ahí para apoyar mi trabajo. Gracias a Emilio, Jaime, Guillermo, Juan y Alfredo. No quedan muy lejos de este grupo los compañeros de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla: Gerardo, Jaime, Santi, David, Francisco y Cayetano. A ellos les debo un inestimable compañerismo y colaboración en el día a día de nuestro trabajo bandístico. No puedo dejar de citar a los socios del extraño y poco descriptible BuKaLa ExPeDiTioN S.L.: Xavi, Sergio y *Furilo*, compinches de bares y reuniones varias quienes, con paciencia, esperan la finalización de este trabajo por obvias razones cerveceras y gastronómicas.

A todos los percusionistas, quienes deben continuar haciendo historia.

y...

A mi familia y todas esas personas que creen en mí más que yo mismo... Ahora sólo me queda comenzar nuevos proyectos...

## ÍNDICE

Índice .....	I
Índice de ilustraciones .....	V
Índice de tablas .....	IX
Resumen .....	1
Abstract .....	3
<b>I. Introducción .....</b>	<b>5</b>
I.1. Justificación y delimitación del tema .....	9
I.2. Objetivos .....	10
I.3. Estado de la cuestión .....	11
I.4. Fuentes y metodología .....	24
I.5. Estructura formal y organización del trabajo .....	34
<b>Capítulo 1 .....</b>	<b>37</b>
<b>Tradición y vanguardia: hacia una renovación de la percusión .....</b>	<b>37</b>
1.1. A modo de preámbulo: la tradición .....	37
1.2. Los inicios para una emancipación de la percusión española (1942-1963) .....	38
1.2.1. Eliseo Martí Candela: el inicio de la docencia (1945-1963) .....	40
1.2.2. Las vanguardias europeas como impulsoras de la percusión en España .....	43
1.3. La consolidación de los intérpretes. Hacia una profesionalización de la percusión (1964-1976) .....	47
1.3.1. La puesta en marcha de la maquinaria administrativa. José María Martín Porrás y el Aula de Percusión del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid .....	47
1.3.2. La difusión en España de un nuevo repertorio para percusión: los nuevos percusionistas .....	53
<b>Capítulo 2 .....</b>	<b>61</b>
<b><i>Floreal (música celestial n° 2) para percusión solo. Un acercamiento interpretativo a la obra de Tomás Marco</i> .....</b>	<b>61</b>
2.1. <i>Floreal (Música celestial n° 2)</i> (1969), para percusión solo .....	61
2.1.1. La partitura .....	64
2.1.2. Convergencias y discrepancias entre ediciones .....	67
2.2. Acercamiento interpretativo a <i>Floreal (Música celestial n° 2)</i> , de Tomás Marco .....	78
2.2.1. El set de multipercusión. Su distribución .....	79



2.2.2. Las baquetas. Una revisión actual .....	84
2.2.3. Los instrumentos. Criterios de selección .....	87
2.2.4. La preparación del vibráfono. Una elección personal .....	88
2.3. Conclusiones preliminares .....	93
<b>Capítulo 3 .....</b>	<b>95</b>
<b>C-3 para percusión solo. Un acercamiento interpretativo a la obra de Carlos Cruz de Castro .....</b>	<b>95</b>
3.1. Su catálogo para percusión .....	95
3.2. C-3 (1970), para percusión solo .....	97
3.2.1. La partitura. Una revisión crítica .....	98
3.3. Acercamiento interpretativo a C-3, de Carlos Cruz de Castro .....	108
3.3.1. El set de multipercusión. Su distribución .....	108
3.3.2. Una propuesta de baquetas .....	124
3.4. Conclusiones preliminares .....	126
<b>Capítulo 4 .....</b>	<b>129</b>
<b>Vivencia para percusión solo. Un acercamiento interpretativo a la obra de Agustín Bertomeu .....</b>	<b>129</b>
4.1. Vivencia (1970), para percusión solo .....	130
4.1.1. La partitura .....	131
4.1.2. Madrid y Segovia: dos localizaciones para un estreno .....	133
4.2. Acercamiento interpretativo a Vivencia, de Agustín Bertomeu .....	138
4.2.1. El orgánico instrumental. Una comparativa en el repertorio de Bertomeu .....	139
4.2.2. El set de multipercusión. Su distribución .....	141
4.2.3. Las baquetas. Una revisión actual .....	150
4.4. Conclusiones preliminares .....	160
<b>Capítulo 5 .....</b>	<b>161</b>
<b>Un Poème Batteur para percusión solo. Un acercamiento interpretativo a la obra de Francisco Guerrero Marín .....</b>	<b>161</b>
5.1. Un Poème Batteur (1972), para percusión solo .....	161
5.1.1. Aproximación a la indeterminación y el gráfico: El grupo Glosa .....	162
5.1.2. Apuntes temporales sobre la composición de Un Poème Batteur .....	164
5.1.3. El dúo Iborra-Benet. Una interpretación concertada .....	166
5.1.4. La partitura para percusión solo. Una recuperación gráfica .....	167
5.2. Acercamiento interpretativo a Un Poème Batteur, de Francisco Guerrero .....	169
5.2.1. La partitura: forma y estructura .....	170

5.2.2. Organología adecuada al pensamiento poético .....	172
5.2.3. Disposición aportada por J. Baldomero Llorens .....	175
5.3. Conclusiones preliminares .....	178
<b>Capítulo 6 .....</b>	<b>179</b>
<b><i>Tensió-Relax</i> para percusión solo. Un acercamiento interpretativo a la obra de Joan Guinjoan ...</b>	<b>179</b>
6.1. <i>Tensió-Relax</i> (1972-74), para percusión solo .....	180
6.1.1. <i>Tensió-Relax</i> (1972). El estreno .....	181
6.1.2. <i>Tensió-Relax</i> (1974). La versión definitiva del autor .....	182
6.1.3. La partitura. Dos ediciones de un mismo discurso .....	184
6.2. Acercamiento interpretativo a <i>Tensió-Relax</i> de Joan Guinjoan .....	197
6.2.1. El set de multipercusión. Sus instrumentos .....	197
6.2.2. El set de instrumentos. Su distribución .....	199
6.2.3. La pandereta. Una sugerencia de interpretación .....	201
6.2.4. El borde. Una opción tímbrica .....	204
6.2.5. Las baquetas. Una comparación de pictogramas .....	205
6.3. Conclusiones preliminares .....	209
<b>Capítulo 7 .....</b>	<b>211</b>
<b><i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> para percusión solo. Un acercamiento interpretativo a la obra de Luis de Pablo .....</b>	<b>211</b>
7.1. <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> (1973), para percusión solo .....	212
7.1.1. El estreno de una obra gráfica .....	215
7.1.2. La partitura .....	216
7.2. Acercamiento interpretativo a <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> , de Luis de Pablo .....	219
7.2.1. Macroforma .....	219
7.2.2. El set de percusión. Su distribución .....	223
7.2.3. Los accesorios: objetos sonoros .....	224
7.2.4. Análisis interpretativo de <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> .....	228
7.3. Conclusiones preliminares .....	260
<b>Conclusiones .....</b>	<b>261</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>265</b>
Bibliografía general .....	265
Bibliografía específica sobre Percusión .....	275
Partituras .....	278

Páginas Web .....	279
Grabaciones .....	280
<b>Anexo I .....</b>	<b>283</b>
<b>Entrevistas.....</b>	<b>283</b>
Entrevista con Alfredo Aracil .....	285
Entrevista con Javier Benet.....	291
Entrevista con Agustín Bertomeu .....	297
Entrevista con Carlos Cruz de Castro .....	301
Entrevista con Luis de Pablo .....	307
Entrevista con Pedro Estevan .....	309
Entrevista con Joan Guinjoan .....	317
Entrevista con Joan Iborra .....	321
Entrevista con Tomás Marco .....	325
Comparación partituras <i>Floreal (Música celestial n° 2)</i> , Tomás Marco .....	331
Entrevista con José Luis Temes.....	339
Entrevista con Pedro Vicedo.....	345
<b>Anexo II.....</b>	<b>351</b>
<b>Documento administrativo de Eliseo Martí Candela y carta de Joan Lamote de Grignon. ....</b>	<b>351</b>
<b>Anexo III .....</b>	<b>359</b>
<b>Cronología de sucesos oficiales de la percusión en España. Fuente: BOE y BOPM.....</b>	<b>359</b>
<b>Anexo IV .....</b>	<b>369</b>
<b>Rafael Guillén: La raíz del gesto. Sonetos I, III, VI y VIII.....</b>	<b>369</b>
<b>Anexo V .....</b>	<b>373</b>
<b><i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i>. Secciones y sub-secciones.....</b>	<b>373</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<b>Ilustración 1.</b> Eliseo Martí en los timbales ¿1957? .....	42
<b>Ilustración 2.</b> Jose María Martín Porrás .....	50
<b>Ilustración 3.</b> Robert Armengol bajo la batuta de Ros Marbá.....	55
<b>Ilustración 4.</b> Xavier Joaquín en un concierto en el Casal del Metge, Barcelona .....	59
<b>Ilustración 5.</b> <i>Floreal</i> : portada de la partitura original .....	65
<b>Ilustración 6.</b> <i>Floreal</i> : página de leyenda de la partitura original .....	66
<b>Ilustración 7.</b> <i>Floreal</i> ( <i>Música celestial</i> n° 2). Comparación entre las dos primeras páginas de las diferentes ediciones .....	67
<b>Ilustración 8.</b> Disposición instrumental para <i>Floreal</i> propuesta por Siegfried Fink. ....	80
<b>Ilustración 9.</b> <i>Floreal</i> : distribución de manos .....	80
<b>Ilustración 10.</b> Disposición instrumental de <i>Floreal</i> propuesta por Pedro Estevan .....	82
<b>Ilustración 11.</b> Disposición instrumental de <i>Floreal</i> propuesta por J. Baldomero Llorens .....	83
<b>Ilustración 12.</b> Propuesta de baquetas de J. Baldomero Llorens para <i>Floreal</i> .....	86
<b>Ilustración 13.</b> <i>Floreal</i> : indicación de lanzamiento de las pelotas de ping pong sobre el plato suspendido y el tam tam .....	87
<b>Ilustración 14.</b> <i>Floreal</i> : materiales y registros para la preparación del vibráfono. ....	88
<b>Ilustración 15.</b> <i>Floreal</i> : preparación del vibráfono con cascabeles y crótalos .....	89
<b>Ilustración 16.</b> <i>Floreal</i> : preparación del vibráfono con vasos y monedas .....	89
<b>Ilustración 17.</b> <i>Floreal</i> : colocación de un solo vaso para dos láminas .....	90
<b>Ilustración 18.</b> <i>Floreal</i> : coincidencia de registros y objetos en esta sección.....	91
<b>Ilustración 19.</b> <i>Floreal</i> : falta de homogeneidad de timbre en los diversos gestos sonoros (I) .....	91
<b>Ilustración 20.</b> <i>Floreal</i> : falta de homogeneidad de timbre en los diversos gestos sonoros (II).....	91
<b>Ilustración 21.</b> <i>Floreal</i> : falta de homogeneidad de timbre en los diversos gestos sonoros. (III).....	92
<b>Ilustración 22.</b> Páginas 1 y 2 de C-3. ....	99
<b>Ilustración 23.</b> C-3: indicaciones de los diferentes tipos de golpe en el plato suspendido .....	101
<b>Ilustración 24.</b> C-3: disposición de los instrumentos en el sistema. ....	103
<b>Ilustración 25.</b> C-3: líneas de unión de los diferentes sonidos .....	104
<b>Ilustración 26.</b> C-3: página 5, sistema 1.....	107
<b>Ilustración 27.</b> C-3: transcripción a pictogramas. ....	107
<b>Ilustración 28.</b> Distribución del set de percusión en C-3 aportado por el autor .....	108
<b>Ilustración 29.</b> Detalle crótalos en soportes individuales. ....	111
<b>Ilustración 30.</b> Campana de badajo y zona óptima de percusión .....	111
<b>Ilustración 31.</b> Niveles de colocación del vibráfono y campanas cónicas. Dirección de percusión horizontal y vertical en cada uno de estos instrumentos.....	112
<b>Ilustración 32.</b> <i>Cymbal disc</i> marca Sabian. Campanas de plato de 10” y 8”.....	113
<b>Ilustración 33.</b> <i>Zyl-bel</i> de la marca Zyljdian. Campanas de 9,5” y 6” .....	113
<b>Ilustración 34.</b> Triángulo <i>Grover</i> 15 cm en soporte <i>Cadeson</i> ATT 2530 .....	115
<b>Ilustración 35.</b> Detalle pulsadores y varillas metálicas .....	115
<b>Ilustración 36.</b> Collar de cascabeles y sonajas (sistro) suspendidos en soporte. ....	117

<b>Ilustración 37.</b> Pandereta Remo 20 cm Ø en soporte. ....	117
<b>Ilustración 38.</b> C-3: campos de acción de cada una de las manos. ....	119
<b>Ilustración 39.</b> C-3: combinación de manos en el discurso de los cencerros. ....	120
<b>Ilustración 40.</b> C-3: ejemplo de cambio en la combinación de manos en cencerros. ....	121
<b>Ilustración 41.</b> Disposición instrumental de C-3. ....	123
<b>Ilustración 42.</b> Propuesta de baquetas sugeridas por el autor. ....	124
<b>Ilustración 43.</b> Propuesta de baquetas sugeridas por J. Baldomero Llorens. ....	125
<b>Ilustración 44.</b> <i>Vivencia</i> , de Agustín Bertomeu. Fundación Juan March. ....	132
<b>Ilustración 45.</b> <i>Vivencia</i> , de Agustín Bertomeu. Biblioteca CDMyD. ....	132
<b>Ilustración 46.</b> Programa de la II Semana de Música de Cámara de Segovia. ....	135
<b>Ilustración 47.</b> Programa del concierto Ensemble Ars Nova. ....	137
<b>Ilustración 48.</b> Distribución instrumental de <i>Vivencia</i> . ....	145
<b>Ilustración 49.</b> Disposición instrumental de <i>Vivencia</i> . ....	147
<b>Ilustración 50.</b> Sistema de colocación de los tres triángulos en barra CHS 1010 26. ....	148
<b>Ilustración 51.</b> Posición de los crócalos en el set. ....	149
<b>Ilustración 52.</b> Crócalos en soportes individuales ATT 6000 26. ....	150
<b>Ilustración 53.</b> Baquetas de <i>cluster</i> Kolberg 892 en xilófono. ....	154
<b>Ilustración 54.</b> Baquetas de <i>cluster</i> Kolberg 892 en vibráfono. ....	154
<b>Ilustración 55.</b> Baquetas de <i>cluster</i> Kolberg 892 en glockenspiel. ....	155
<b>Ilustración 56.</b> Baquetas de <i>cluster</i> fabricadas por Pedro Vicedo. ....	156
<b>Ilustración 57.</b> <i>Vivencia</i> : gestos alternados y simultáneos en crócalos. ....	156
<b>Ilustración 58.</b> Agarre de las baquetas de <i>cluster</i> Kolberg 892 y baquetas de glockenspiel. ....	157
<b>Ilustración 59.</b> Propuesta de baquetas por J. Baldomero Llorens para <i>Vivencia</i> . ....	158
<b>Ilustración 60.</b> Francisco Guerrero: <i>Un Poème Batteur</i> , para percusión solo. ....	166
<b>Ilustración 61.</b> Conferencia-Poesía-Concierto. <i>Galería de Músicos Andaluces</i> . ....	169
<b>Ilustración 62.</b> Francisco Guerrero: <i>Un Poème Batteur</i> . Página 1. ....	172
<b>Ilustración 63.</b> Disposición instrumental de <i>Un Poème Batteur</i> . ....	176
<b>Ilustración 64.</b> Anuncio del concierto en <i>La Vanguardia</i> . ....	182
<b>Ilustración 65.</b> Estreno de la nueva versión de <i>Tensió-Relax</i> . ....	183
<b>Ilustración 66.</b> <i>Tensió-Relax</i> : sección XIII. ....	185
<b>Ilustración 67.</b> <i>Tensió-Relax</i> : sección 13. ....	185
<b>Ilustración 68.</b> <i>Tensió-Relax</i> , página 1, edición manuscrita (I). ....	187
<b>Ilustración 69.</b> <i>Tensió-Relax</i> , página 1, edición manuscrita (II). ....	188
<b>Ilustración 70.</b> Indicación de los instrumentos a utilizar en <i>Tensió-Relax</i> . ....	189
<b>Ilustración 71.</b> Orgánico Instrumental <i>Tensió-Relax</i> . ....	192
<b>Ilustración 72.</b> <i>Tensió-Relax</i> : posición de caja, tom-tom y redoblante en el pentagrama. ....	194
<b>Ilustración 73.</b> <i>Tensió-Relax</i> : posición de caja, tom y redoblante en el pentagrama. ....	194
<b>Ilustración 74.</b> <i>Tensió-Relax</i> : confusión visual en el discurso sonoro en ambas ediciones. ....	195
<b>Ilustración 75.</b> Dibujo de la disposición de instrumentos en <i>Tensió-Relax</i> . ....	200
<b>Ilustración 76.</b> Distribución del set en <i>Tensió-Relax</i> . ....	201

<b>Ilustración 77.</b> Tensió-Relax: comparación de fragmento en panderetas.....	202
<b>Ilustración 78.</b> <i>Tensió-Relax</i> : Agitar pandereta y percutirla con la mano .....	203
<b>Ilustración 79.</b> <i>Tensió-Relax</i> : Comparativa entre lugares de percusión borde y centro .....	205
<b>Ilustración 80.</b> <i>Le Prie-dieu sur la terrasse</i> : Luis de Pablo con el percusionista Jan Williams .....	214
<b>Ilustración 81.</b> Pedro Estevan en el ensayo de <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> .....	216
<b>Ilustración 82.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> , de Luis de Pablo .....	217
<b>Ilustración 83.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : página 5, sección F.1 .....	218
<b>Ilustración 84.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : gráfico de posición de los bombos .....	224
<b>Ilustración 85.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : diferentes modelos de baqueta <i>superball</i> . ....	225
<b>Ilustración 86.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : sustitución de <i>supermallet</i> por <i>super Galmallet</i> .....	226
<b>Ilustración 87.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : gráfico de posición inicial .....	228
<b>Ilustración 88.</b> Pedro Estevan en el concierto de <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> .....	230
<b>Ilustración 89.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : frotado de cencerro con <i>superball</i> .....	231
<b>Ilustración 90.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : división del discurso musical .....	232
<b>Ilustración 91.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : indicación de apagado del parche.....	232
<b>Ilustración 92.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : gráfico de golpes simples, rebotes y redobles .....	233
<b>Ilustración 93.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : redoble en cencerro .....	234
<b>Ilustración 94.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : parche del bombo y presión de manos y brazos .....	235
<b>Ilustración 95.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : presión sobre el parche del bombo .....	236
<b>Ilustración 96.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : estructura de improvisación mediante módulos .....	237
<b>Ilustración 97.</b> Estructura modular en <i>Cercle</i> , de <i>Affettuoso</i> .....	237
<b>Ilustración 98.</b> Estructura de improvisación mediante módulos en <i>Vielleicht</i> .....	238
<b>Ilustración 99.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : texto y gráfico de círculo de goma y parche .....	239
<b>Ilustración 100.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : tamborileo sobre parche y fragmento de fieltro .....	239
<b>Ilustración 101.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : palma de la mano y retirada del fieltro.....	240
<b>Ilustración 102.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : <i>superball</i> en cuerpo de madera del bombo .....	241
<b>Ilustración 103.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : polifonía acumulativa en cuerda de violonchelo .....	242
<b>Ilustración 104.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : segundo de los bombos suspendido con la mano izquierda, y pizzicato .....	242
<b>Ilustración 105.</b> Diagrama de String Drum (lions' roar) en <i>Ionisation</i> de Edgard Varèse.....	243
<b>Ilustración 106.</b> <i>Lion's roar</i> en <i>Ionisation</i> de Edgard Varèse .....	244
<b>Ilustración 107.</b> <i>Bass Drum Roar</i> en <i>Third Costruction</i> , de John Cage .....	244
<b>Ilustración 108.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : pulsación continua y regular. Descanso del segundo bombo sobre el suelo. ....	245
<b>Ilustración 109.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : densidad estable en sección H y modificación de timbre .....	246
<b>Ilustración 110.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : densidad saturada en sección H y modificación de timbre .....	246
<b>Ilustración 111.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : cadena sobre el parche .....	246
<b>Ilustración 112.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : cadena sobre partes metálicas .....	247

<b>Ilustración 113.</b> Densidades complejas y estables en <i>Vielleicht</i> .....	248
<b>Ilustración 114.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : plato suspendido sobre el parche con <i>superball</i> y monedas sobre el parche.....	249
<b>Ilustración 115.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : densidad baja de sonido y colocación de monedas sobre el parche .....	249
<b>Ilustración 116.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : cara enfrentada sobre el parche .....	251
<b>Ilustración 117.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : arco de contrabajo normal y <i>col legno</i> . .....	251
<b>Ilustración 118.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : estructura de densidades.....	252
<b>Ilustración 119.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : estructura subsección K.2.2.....	253
<b>Ilustración 120.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : cantidad de percusiones en los grupos .....	254
<b>Ilustración 121.</b> Lugares de percusión en el parche en <i>Trommel-Suite</i> de Siegfried Fink .....	255
<b>Ilustración 122.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : página 10, sección M.....	256
<b>Ilustración 123.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : fragmento Sección M, microsección 1 .....	257
<b>Ilustración 124.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : fragmento Sección M, microsección 2 .....	257
<b>Ilustración 125.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : fragmento Sección M, microsección 3 .....	258
<b>Ilustración 126.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : fragmento Sección M, microsección 4 .....	258
<b>Ilustración 127.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> : fragmento Sección M, microsección 5 .....	259

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Comparación de orgánicos de las partituras original y editada en <i>Floreal</i> .....	68
<b>Tabla 2.</b> Discrepancias entre partituras original y editada. Orgánico/1.....	69
<b>Tabla 3.</b> Discrepancias entre partituras original y editada. Orgánico/2.....	70
<b>Tabla 4.</b> Discrepancias entre partituras original y editada. Página 1.....	71
<b>Tabla 5.</b> Discrepancias entre partitura original y editada. Página 2/1.....	72
<b>Tabla 6.</b> Discrepancias entre partitura original y editada. Página 2/2.....	73
<b>Tabla 7.</b> Discrepancias entre partituras original y editada. Página 2/3.....	74
<b>Tabla 8.</b> Discrepancias entre partituras original y editada. Página 3.....	75
<b>Tabla 9.</b> Discrepancias entre partituras original y editada. Página 4.....	76
<b>Tabla 10.</b> Comparación de pictogramas entre <i>Zyklus</i> (1959) de Karlheinz Stockhausen y <i>Floreal</i> ( <i>Música celestial nº 2</i> ) (1969) de Tomás Marco .....	78
<b>Tabla 19.</b> Comparación de baquetas y diversos objetos .....	85
<b>Tabla 12.</b> Propuesta para la re-escritura de <i>C-3</i> .....	106
<b>Tabla 21.</b> <i>C-3</i> . Distribución de percusiones en cada instrumento según mano .....	122
<b>Tabla 14.</b> Comparación de instrumentación y pictogramas de baquetas entre las obras de Agustín Bertomeu <i>Vivencia</i> (1970), <i>...y después</i> (1976) e <i>Improntu</i> (1979) .....	140
<b>Tabla 15.</b> <i>Vivencia</i> . Material e instrumentos determinados e indeterminados .....	143
<b>Tabla 16.</b> <i>Vivencia</i> . Distribución de los instrumentos según secciones .....	144
<b>Tabla 17.</b> Baquetas propuestas por el autor y mi sugerencia personal. ....	159
<b>Tabla 18.</b> Comparación de orgánicos entre ediciones .....	196
<b>Tabla 19.</b> Comparación de Pictogramas de baquetas y recursos sonoros.....	206
<b>Tabla 20.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> . Macroforma .....	220
<b>Tabla 21.</b> <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> . Clasificación de subsecciones.....	222





## RESUMEN

La emancipación de los instrumentos de percusión de la orquesta sinfónica a principios del siglo XX presenta una nueva concepción técnica que pasa por la interpretación simultánea por un solo percusionista de varios instrumentos. Esta posibilidad de interpretación será aprovechada por los compositores creando un repertorio acorde a las nuevas exigencias técnicas. En España, los compositores abordarán la composición de obras para solo de percusión bajo el estímulo de las nuevas corrientes europeas, desarrollando un repertorio que es estudiado en este trabajo y corresponde a seis obras creadas por otros tantos compositores: *Floreal (Música celestial nº 2)* (1969) de Tomás Marco, *C-3* (1970) de Carlos Cruz de Castro, *Vivencia* (1970) de Agustín Bertomeu, *Un Poème Batteur* (1972) de Francisco Guerrero, *Tensió-Relax* (1972-74) de Joan Guinjoan y *Le Prie-Dieu sur la terrasse* (1973) de Luis de Pablo.

El interés de esta investigación se enfoca hacia el análisis interpretativo de este repertorio, estudiando ediciones diferentes de la partitura, disposiciones distintas del set para una misma obra o aportando diversas posibilidades de baquetas y accesorios para su interpretación. Este trabajo se dirige a los profesionales, intérpretes y profesores de conservatorio que quieran conocer el primer repertorio para multipercusión creado por compositores españoles con el fin de incluirlo en sus programaciones de concierto o proponer un repertorio histórico a sus alumnos mediante su inclusión en las respectivas guías docentes. Los resultados aportados respecto a cada una de las obras tienen como finalidad acercar este repertorio y facilitar su interpretación.

El proceso de investigación ha originado una breve pero necesaria historia de la percusión en España y me ha permitido acercarme a la labor de los primeros profesores de percusión (Eliseo Martí Candela en Barcelona y José María Martín Porrás en Madrid), estudiando el momento de creación de las respectivas Aulas de Percusión y el material pedagógico con el que enseñaban esta disciplina a sus alumnos. Es de especial relevancia para el repertorio contenido en esta tesis la creación del Aula de Percusión del Conservatorio de Madrid con su profesor José María Martín Porrás, circunstancia que provocará interés en la música para percusión al generar un espacio de trabajo no sólo para percusionistas sino también para compositores, quienes se acercarán a este laboratorio en busca de nuevas posibilidades tímbricas y técnicas.

Las conclusiones presentadas muestran la amplia variedad de estilos en la creación musical española de este período. Nuevas formas y estructuras musicales que irrumpirán en el mundo académico de la percusión para renovar un repertorio escaso y atrofiado, enfocado de manera muy específica hacia la interpretación orquestal. Este nuevo catálogo de obras provocará la aparición del solista de percusión en España, una nueva disciplina que seducirá tanto a intérpretes como a compositores, y será puesta en valor gracias a la nueva generación de percusionistas.

## ABSTRACT

The emancipation of the percussion instruments of the symphony orchestra at the beginning of the 20th century presents a new technical conception that goes through the simultaneous performance of several instruments by a single percussionist. This possibility of performance will be used by the composers by creating a repertoire according to the new technical demands. In Spain, composers will approach the composition of solo percussion's works under the stimulus of the new European currents, developing a repertoire that has been studied in this thesis and corresponds to the following six composer's works: *Floreal (Música celestial n° 2)* (1969) by Tomás Marco, *C-3* (1970) by Carlos Cruz de Castro, *Vivencia* (1970) by Agustín Bertomeu, *Un Poème Batteur* (1972) by Francisco Guerrero, *Tensió-Relax* (1972-74) by Joan Guinjoan and *Le Prie-Dieu sur la terrasse* (1973) by Luis de Pablo.

This work's research is focused on a performative analysis of this specific repertoire, contrasting different editions of each score, paying attention to different instrument placement's sets for a same work, or providing various possibilities of sticks and accessories for their interpretation. This work is aimed at both, professional music performers and conservatory teachers whose interest is to know the first multi-percussion repertoire created by Spanish composers in order to include it in their concert programs or simply introducing a historical repertoire to their music students. The results provided for each score are intended to bring this repertoire closer to them and to facilitate the performance of each work.

The research process has originated a rather brief but necessary history of percussion in Spain and has allowed me to get closer to the first percussion teachers (Eliseo Martí Candela in Barcelona and José María Martín Porrás in Madrid), studying the origins and creation of their respective Percussion Classrooms and the pedagogical material with which they started teaching their students. The creation by Professor Jose Maria Martin Porrás of the Percussion Classroom at the Madrid Conservatory was of special relevance for this repertoire. This classroom will induce interest in percussion music by generating a workspace not only for percussionists but also for composers, whom will approach to this percussion lab in search of new timbral and technical possibilities.

The conclusions here presented show the variety of styles in Spanish musical creation during this period. New forms and musical structures will burst in the percussion's world to renew a rather weakened and atrophied repertoire mainly focused on orchestral performance. This new catalogue of works will cause the appearance of the percussion soloist in Spain, a new discipline that will seduce both, performers and composers, and will be put into value thanks to a new generation of percussionists.

## I. INTRODUCCIÓN

De las diversas familias instrumentales que conforman la orquesta sinfónica, es, sin duda, la familia de la percusión la más rica tanto por diversidad en número de instrumentos como por variedad en posibilidades tímbricas. Diversidad y variedad que crece de manera exponencial en cuanto nos apartamos de la concepción musical clásica y nos adentramos en el amplio abanico que nos aportan el folclore y las diversas culturas a nivel global. Esta importancia en variedad instrumental, en timbre y por supuesto en ritmo, no se ha visto reflejada en la orquestación tradicional durante los diversos períodos de la música centroeuropea. Más bien, la familia instrumental de la percusión ha estado relegada durante la historia de la música occidental a sus características más primitivas: aportar acentuaciones de la música junto con la familia de los metales, incrementar el volumen de la interpretación o aportar un destacado ritmo a la composición. La simple consideración por parte de los compositores de utilizar la percusión al margen de estas primerizas características musicales era sencillamente impensable.

Será durante el siglo xx cuando el abandono de la instrumentación clásica comienza a cambiar el uso de los instrumentos de percusión. Se dará un mayor protagonismo a esta familia en la orquesta al incrementarse en número su sección instrumental y renovar el concepto de jerarquía clásica entre los diferentes grupos instrumentales. Autores como Claude Debussy, Igor Stravinski, Béla Bartók, Darius Milhaud, Charles Ives o Edgard Varèse serán, entre otros, los renovadores del mundo orquestal gracias al descubrimiento de las diversas posibilidades que aportan los instrumentos de percusión.

Estas conquistas instrumentales, y por lo tanto también técnicas, las encontramos en obras como *Amériques* (1918-21) o *Hyperprism* (1922-23) de Edgard Varèse, *La Histoire du soldat* (1918) o *Les Noces* (1923) de Igor Stravinski, *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger, el movimiento sinfónico *La Fundición de Acero* (1926) de Alekxandr Mossolov, *Kammermusik N°1*, Op 24 (1921) de Paul Hindemith, *Ballet Mécanique* (1924) de George Antheil o *Music for the Theatre* (1925) de Aaron Copland. Estas obras citadas son sólo una pequeña muestra de la gran cantidad de partituras relevantes para la familia de la percusión en la música de la primera mitad del siglo xx que nos sugiere la fascinación que la percusión ha provocado en los compositores de este período.

Una vez reconocida la importancia que los instrumentos de percusión adquieren en el ámbito orquestal y de cámara, el salto desde el instrumentista de orquesta a la posición de solista fue un paso que tanto compositores como intérpretes debían dar. Las ya citadas obras de Igor Stravinski, de Darius Milhaud –*Concerto pour batterie et petit orchestre*, Op 109 (1929-30)– o Béla Bartók –*Sonata para dos pianos y percusión* (1937)– contribuirán a esta evolución gracias a la sustitución del tradicional papel orquestal para presentar una familia instrumental como verdadera protagonista del discurso musical. La colaboración compositor-intérprete será determinante en el nacimiento del primer concierto para percusión solista y orquesta, y tendrá lugar gracias al trabajo conjunto de Darius Milhaud y Theo Coutelier, timbalero de la Orquesta Nacional de Bélgica.<sup>1</sup> El citado *Concerto pour batterie et petit orchestre* Op 109, compuesto durante los años 1929-30, marcará el inicio de un concepto, el solista de percusión, que comenzará a cautivar por igual a compositores e intérpretes. A los primeros por la amplia posibilidad tímbrica, rítmica y, en cierto modo, de inusual plantilla; a los segundos, por la ampliación del repertorio y el reto técnico que representa abordar una nueva obra para percusión de mayor competencia protagonista.

En este período comenzará a surgir de manera casi simultánea la pedagogía de la percusión, las primeras aulas en conservatorios europeos<sup>2</sup> y americanos, y la primera música escrita para ensemble,<sup>3</sup> formación que tendrá en el continente americano su mayor desarrollo entre los años 1930 a 1943 de la mano principalmente de uno de los revolucionarios de la percusión en el siglo xx, John Cage, para quien la música de percusión fue “[...] una transición contemporánea desde la música influida por el teclado a la música del futuro que [daría] cabida a todos los sonidos.”<sup>4</sup> Autores como Amadeo Roldán –*Rítmicas n° 5 y 6* (1930)–, Edgard Varèse –*Ionisation* (1931)–, William Russell

---

<sup>1</sup> La editorial Universal Edition, en su página web, nos aporta información redactada por el propio autor sobre la génesis del *Concerto*...: “After the audition of *Choéphores* in Brussels, an excellent kettledrummer, Theo Coutelier, who had a percussion class in Schaerbeek near Brussels, asked me if I would like to write a concerto for only one percussion performer. He wished to use his piece for his examinations. The idea appealed to me, and this is how I came to compose the concerto.” [Después del concierto de *Choéphores* en Bruselas, un excelente timbalero, Theo Couletier, quien daba clases de percusión en Schaerbeek cerca de Bruselas, me preguntó si quería componer un concierto para un solo intérprete de percusión. Quería usar esta obra para los exámenes de sus alumnos. La idea me atrajo, y de esta manera comencé a componer el concierto]. <https://www.universaledition.com/composers-and-works/darius-milhaud-480/works/konzert-3188>. Consultada el 11 de mayo de 2018.

<sup>2</sup> La primera cátedra de percusión en un conservatorio europeo se crea en el año 1930 en Bruselas como necesidad de aportar intérpretes de percusión cualificados para hacer frente al nuevo repertorio que surgía en estos años. El profesor elegido para ocupar esta primera cátedra será Theo Coutelier.

<sup>3</sup> El compositor ruso Alexander Tcherepnin (1899-1977) en su *Sinfonía 1 en mi menor* Op. 42, (1927) escribe su segundo movimiento únicamente para instrumentos de percusión, siendo esta partitura considerada como el nacimiento de los ensembles de percusión.

<sup>4</sup> CAGE, John: “El futuro de la música: Credo”, en *Silencio*, Madrid: Árdora Ediciones, 2002, p. 5.

–*Fugue for Eight Percussion Instruments* (1931-32)– y José Ardévol –*Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933) o *Suite para instrumentos de percusión* (1934)– serán pioneros, junto con John Cage y Lou Harrison, de la difusión y desarrollo de la percusión en estos años.<sup>5</sup>

Las primeras apariciones en el repertorio español de la percusión con un carácter protagonista se deben a compositores de referencia como Luis de Pablo –*Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956) para ensemble, *Prosodia* (1962) para flauta, clarinete y percusión, *Recíproco* (1963) para flauta, piano y percusión– o Cristóbal Halffter –*Dos movimientos para timbal y orquesta* (1957), *5 Microformas* (1961) para orquesta, o *Espejos* (1964) para cuatro percusionistas y electrónica–. Acentúo en este punto la importancia de la cuarta de las *Microformas* de Cristóbal Halffter, movimiento escrito exclusivamente para instrumentos de percusión<sup>6</sup> y considerada como la primera obra compuesta para ensemble de percusión en España.

El avance técnico de los intérpretes y los nuevos caminos abiertos gracias a tendencias compositivas cada vez más lejanas al mundo tonal llevará inevitablemente al siguiente nivel: el uso de la percusión solista sin otro acompañamiento instrumental que ella misma. Nace así la multipercusión solista como un concepto de interpretación de la percusión heredado principalmente en su principio técnico de los baterías de música ligera y jazz,<sup>7</sup> pero ampliado a las nuevas necesidades de evolución técnica e interpretativa.

Para lograr esa evolución técnica y conceptual será necesaria la separación física entre instrumentista e instrumento, separación que será efectiva a finales del siglo XIX gracias a la invención de dos objetos que permitirán la independencia rítmica de las diferentes extremidades. Estos objetos corresponden al soporte de caja y el pie de bombo –su importancia y necesidad es notable aún hoy en día– y se aplican con rapidez a la

---

<sup>5</sup> Sobre el nacimiento de los grupos de percusión en la primera mitad del siglo XX, de las obras compuestas para este novedoso grupo de instrumentos y de los principales compositores del continente americano podemos consultar la tesis doctoral de RODRÍGUEZ GÓMEZ, Lester: *Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)*, Directora: Dra. Victoria Eli Rodríguez, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2015.

<sup>6</sup> Los ocho percusionistas de la orquesta se ocupan de los siguientes instrumentos: timbales, dos tambores, platos, dos bombos, dos tam-tam, dos cajas chinas, xilófono y vibráfono.

<sup>7</sup> La posibilidad de percusión simultánea será el inicio conceptual y técnico de lo que hoy estudiamos y conocemos como multipercusión y que en un primer período del siglo XX tiene su reflejo en las primeras baterías de jazz y el denominado *trap-drum*. El *trap-drum* consiste en un equipamiento variado de instrumentos de pequeña percusión añadidos a los ya existentes (bombo, caja y toms), interpretados por un solo ejecutante y destinados a la realización de efectos de sonido característicos de la música teatral en los primeros años del siglo XX.



música ligera y, por extensión, a la música de concierto. Las primeras obras de ensemble mixto que usarán multipercusión estarán directamente asociadas con las músicas de jazz y vodevil donde el primerizo concepto de batería tendrá parte importante en el discurso musical.<sup>8</sup>

Las obras del repertorio para multipercusión presentan unas características particulares que le son inherentes. En su aspecto interpretativo heredan de la batería de jazz y de los *trap-drums* la espacialidad, nuevo concepto que al ser aplicado al mundo sinfónico requerirá de nuevas y particulares exigencias técnicas a los intérpretes. Junto a estas particularidades, la importancia de la colocación de los instrumentos y la gestualidad del intérprete en el momento de la interpretación complementa la singularidad de este nuevo instrumento.

La definición de un nuevo instrumento, o más bien la de una aproximación a un instrumento que ha reinterpretado sus parámetros técnicos e interpretativos, nos lleva a delimitar las características que cumple el repertorio para multipercusión que se va a analizar. Resumo en los siguientes cuatro puntos los aspectos que definen las obras creadas para esta nueva disciplina de la percusión:

1. Ejecución de varios instrumentos de percusión al mismo tiempo por un solo intérprete.
2. Desde el punto de vista compositivo, tratamiento del set de percusión como un solo instrumento.
3. Desde el punto de vista interpretativo, consideración del set de percusión como un solo instrumento.
4. Los anteriores puntos deben estar relacionados con la búsqueda de precisión rítmica, homogeneidad en el sonido y uniformidad en el estilo interpretativo.

---

<sup>8</sup> Serán los propios percusionistas quienes idearán diversos sistemas para separarse de su instrumento y alcanzar una mayor libertad de movimiento. La aparición del soporte de caja independiente es atribuido a Ulysses G. Leedy quien presentará en 1898 un soporte en forma de trípode con las principales características de ser abatible y ajustable tanto en su altura como en el ancho de sus brazos superiores donde se sostiene la caja. La patente se encuentra registrada el 9 de mayo de 1899 en Indianapolis (ver <http://www.freepatentsonline.com/0624662.pdf>). La invención del pie de bombo se le atribuye a “Dee Dee” Chandler, percusionista de la Excelsior Brass Band, quien ideará en 1894 un sistema de pedal fabricado en madera para percutir el bombo con el pie. El dato y las características de este pedal lo encontramos en Samuel BARCLAY CHARTERS IV, *Jazz: New Orleans 1885-1957. An index to the Negro Musicians of New Orleans*, p. 5, quien nos indica que probablemente es John Robichaux quien sugiere a Chandler la construcción de un sistema que permitiese tocar ambos instrumentos (bombo y caja) por un solo intérprete.

El concepto de multipercusión, tal y como se va a abordar en esta investigación, consiste en el conjunto de dos o más instrumentos de percusión que se combinan entre sí creando en una sola unidad diversas cualidades sonoras y tímbricas, y que es ejecutado por un solo intérprete, generalmente con carácter solista.

### **I.1. Justificación y delimitación del tema**

Este trabajo se centra en el repertorio para percusión sola creado en España desde la creación en 1964 del Aula de Percusión del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid<sup>9</sup> hasta la emancipación y profesionalización de esta familia instrumental y sus intérpretes en 1976 con grupos como el Dúo Iborra-Benet o el Grupo de Percusión de Madrid. De todo el repertorio creado por los autores españoles durante estos diez años he elegido las seis obras que presentan las características principales de reunir más de un instrumento de percusión formando un set de multipercusión, obras que deben ser interpretadas por un solo percusionista sin ningún otro acompañamiento instrumental o electrónico. El interés en este repertorio a solo reside en comprender a nivel personal y profesional el desarrollo técnico y compositivo de la percusión solista durante los años 1964-1976. Por lo tanto, esta investigación deja al margen las obras creadas en este período por autores españoles de formaciones más diversas como la orquesta sinfónica, las obras de ensemble de percusión y ensemble mixto, o las primeras obras para percusión y electrónica, repertorio indudablemente interesante en su aportación conceptual por sus evidentes similitudes instrumentales y técnicas.

En España, la falta de literatura a nivel investigador, analítico e interpretativo sobre la percusión así como el desconocimiento y olvido de gran parte del primer repertorio para percusión hace necesario el trabajo que presento para divulgar la creación de los compositores en unos años en que sus obras para percusión sola se estudiaban, se trabajaban y se estrenaban desde las aulas del conservatorio, principalmente del Conservatorio de Madrid, con su profesor José María Martín Porrás como principal

---

<sup>9</sup> Si bien los primeros exámenes oficiales de percusión en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se realizaron el 11 junio de 1964 mediante la organización de un cursillo intensivo restringido para percusionistas profesionales, no será hasta el curso siguiente (curso 1964-65) cuando dará comienzo la enseñanza oficial de percusión en Madrid.

abanderado de la difusión de la música de los compositores españoles.<sup>10</sup> Su empeño desde las aulas por la divulgación del repertorio para percusión hizo posible el estreno por parte de sus alumnos de alguna de las obras estudiadas en este trabajo. La recuperación en las actuales aulas de este repertorio histórico es necesaria en tanto en cuanto los actuales alumnos y futuros percusionistas deben ser conocedores de la evolución de su instrumento y del lenguaje que le es inherente, así como de su historia más cercana.

Este repertorio para percusión sola, formado por seis obras de otros tantos autores, es presentado y contextualizado dentro de su estilo, y analizado desde un aspecto musical y técnico con el propósito de divulgar entre los actuales intérpretes de percusión e investigadores el repertorio que inició la revolución técnica de los primeros percusionistas españoles.

## **I.2. Objetivos**

Los objetivos de este trabajo de investigación se sintetizan en los siguientes enunciados:

1. Presentar el contexto que permite el establecimiento de la multipercusión como contenido en los estudios reglados de conservatorio. Entre estas circunstancias destaca la creación oficial de las primeras aulas de percusión y la labor de sus profesores quienes, mediante la edición de su propio material pedagógico o la inclusión de repertorio específico, acercarán la multipercusión a sus alumnos.
2. Analizar la relevancia del primer repertorio para percusión sola como expresión de las corrientes vanguardistas de la composición española en este período.
3. Aclarar las influencias e intercambios entre las corrientes y figuras de la vanguardia europea e internacional y la creación para multipercusión en España.
4. Aportar, desde mi punto de vista como intérprete especializado de música actual, un análisis interpretativo que ayude al conocimiento y divulgación de este repertorio.

---

<sup>10</sup> Un apartado específico a la figura de Martín Porrás aparece en la página 47 de este trabajo.

5. Contribuir, mediante una revisión de los aspectos físicos del montaje del set de percusión y teniendo presente los actuales avances en instrumentos, soportes y baquetas, a la actualización y difusión del repertorio estudiado.

### **I.3. Estado de la cuestión**

Como he indicado en la introducción, la percusión es la familia instrumental que más cambios y evoluciones ha experimentado en el transcurso del siglo XX, evolución que comenzó a gestarse en la primera mitad de siglo pero que alcanzará una mayor velocidad de desarrollo durante su segunda mitad, viendo ampliada su repercusión compositiva e interpretativa de manera exponencial. Esta importancia se ha visto plasmada de manera desigual en los estudios musicológicos ya que mientras en el ámbito anglosajón, y principalmente en Estados Unidos, las publicaciones han sido constantes y de importancia divulgativa e investigadora, no ha sido este el caso de las publicaciones en castellano, publicaciones centradas principalmente en el ámbito de la catalogación instrumental y divulgación general del amplio inventario que forman los instrumentos de percusión.

La búsqueda de bibliografía especializada sobre la percusión en España ha sido necesaria para comenzar a abordar el tema de estudio. Los resultados de esta búsqueda no han hecho más que corroborar la falta de literatura en castellano comprobando la brevedad de algunos textos o la poca profundidad de éstos en cuanto a un enfoque práctico y técnico. Si la bibliografía sobre la percusión en España en temas históricos e interpretativos es escasa, lo es aún más en cuanto al tema de investigación que se aborda en esta tesis: la multipercusión. En el aspecto histórico, la necesidad de una Historia de la Percusión en España es puesta en evidencia en las diversas entrevistas y conversaciones mantenidas con compañeros de profesión.<sup>11</sup> En cuanto a la faceta interpretativa, el desconocimiento del repertorio que se aborda en los capítulos correspondientes viene dado por el olvido general de estas obras, agudizado por la falta de información escrita y oral sobre este corpus.

---

<sup>11</sup> El fallecimiento de Martín Porrás acontece el 5 de julio de 2017.

Una de las referencias es sin duda el director de orquesta y percusionista José Luis Temes.<sup>12</sup> Sus textos narran las particularidades de la percusión desde una perspectiva directa y privilegiada: haber formado parte de este momento de la historia. En *Instrumentos de percusión en la música actual*,<sup>13</sup> Temes ya nos advierte de la falta de publicaciones en castellano:

La bibliografía sobre didáctica de la percusión en lengua castellana no es todavía abundante. Hay, eso sí, algunos libros arcaicos, muy curiosos, en los que se habla de percusión en orquestinas, bandas y charangas. Esos libros, que quedaron ya muy atrás, son libros hacia los que los percusionistas de hoy día sentimos un gran cariño, pues son hasta cierto punto «heroicos» por la época en la que fueron escritos; pero de ninguna manera pueden valernos para introducirnos en los grandes temas de la percusión en la Música Contemporánea.<sup>14</sup>

La principal finalidad de Temes con la publicación en 1979 de *Instrumentos de percusión en la música actual*, fue la de “[...] exponer algunos de los aspectos más característicos y notables en torno a la percusión, partiendo de una cultura musical elemental o media.”<sup>15</sup> El contenido que aporta Temes se centra en una catalogación instrumental clasificada por sus diferentes características y materiales, añadiendo un capítulo correspondiente a las diferentes baquetas y otro a lo que el autor denomina como “la ‘otra técnica’ de la percusión”.<sup>16</sup> Es en este capítulo donde aporta ciertos consejos generales para el percusionista enfocados a lo que en este trabajo he denominado multipercusión. Sin embargo, Temes no detalla aspectos técnicos de interpretación ni hace alusión al repertorio de esta sub-disciplina, dejando sin mención el catálogo de compositores españoles o extranjeros.

El segundo de los textos que quiero mencionar nos acerca a una breve historia de la percusión en España<sup>17</sup> que, a modo de panorámica, muestra los actores más destacados de la composición en el siglo XX y sobre todo de la enseñanza en los conservatorios españoles a partir de 1964. *Cuando las baquetas comenzaron a hacer historia* es un pequeño pero interesante texto incluido como notas al programa en el concierto homenaje

---

<sup>12</sup> José Luis Temes estudia percusión en el Aula del Conservatorio de Madrid con José María Martín Porrás y Enrique Llácer. Miembro del Grupo de Percusión de Madrid, del que formará parte como director, dará su definitivo salto a la dirección en 1980.

<sup>13</sup> TEMES, José Luis: *Instrumentos de percusión en la música actual*, Madrid: Ed. Digesa, 1979.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>17</sup> El texto fue publicado en el programa de mano del concierto realizado el lunes 23 de enero de 2012 por la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. En esta ocasión, se realizaba el estreno del *Concierto para cinco percusionistas y orquesta* del compositor madrileño Carlos Cruz de Castro, concierto en el que se homenajeó a José María Martín Porrás en su ochenta y ocho aniversario.

a José María Martín Porrás celebrado por la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid el 23 de enero de 2012. En este texto José Luis Temes aborda el contexto de la percusión a nivel internacional y nacional desde el siglo XIX (“La transición en el panorama internacional...”), hasta los principales actores nacionales (“...y la música española”), aportando datos y nombres de los protagonistas de este período.<sup>18</sup>

La publicación del mismo autor *Quisiera ser tan alto... [Recuerdos de 40 años de música española]*<sup>19</sup> es un amable libro donde el autor “...repasa desde sus propios recuerdos, vivencias, anécdotas, personajes —muchos de ellos ya fallecidos—, conciertos, estrenos y miradas atrás con cierto humor”.<sup>20</sup> De esta publicación destaco las breves alusiones sobre el Grupo de Percusión de Madrid, fundado en el año 1976 en el seno del Conservatorio de Madrid, y del que los sucesos aquí plasmados nos aportan la única historia conocida de este fugaz pero indispensable grupo.<sup>21</sup>

En septiembre de 1997, surgió en España una breve pero interesante propuesta desde la Asociación Española de Percusionistas (AEP), el *Boletín informativo de la Asociación Española de Percusionistas*, una iniciativa editorial nacida de la III Convención Nacional de Percusión celebrada en Madrid<sup>22</sup> que pretendía:

[...] el contacto entre todos nosotros, la transmisión de información de una manera rápida y efectiva para que cualquiera que lo desee pueda introducirse en este mundo y conocerlo con justicia, sabiendo qué se está haciendo en cualquier campo y cómo participar en ello.<sup>23</sup>

Este texto sienta las bases de un proyecto que, por distintas adversidades, no ha tenido una continuidad en el tiempo. La AEP logró publicar nueve números de la revista, desde septiembre de 1997 hasta diciembre de 1999 —numerados desde el número cero al ocho—, donde se divulgaron artículos, ejercicios técnicos y análisis, todos ellos de un gran interés para el percusionista profesional, estudiante y aficionado. Sin embargo, las expresiones sobre el catálogo español para percusión son insuficientes y no aparece ninguna propuesta sobre el repertorio a tratar en esta tesis doctoral.

---

<sup>18</sup> <http://www.orcam.org/notas/c23012012.pdf>. Consultada el 4 de diciembre de 2017.

<sup>19</sup> TEMES, José Luis: *Quisiera ser tan alto... [Recuerdos de 40 años de Música Española]*, Madrid: Ediciones Línea, 2015.

<sup>20</sup> En <https://www.joseluistemes.com/los-16-libros>. Consultada el 4 de diciembre de 2017.

<sup>21</sup> Los recuerdos y anécdotas relacionadas con la percusión o el Grupo de Percusión de Madrid se encuentran en las páginas 17, 45, 68, 71, 74, 106, 114, 137, 160 y 200.

<sup>22</sup> La III Convención Nacional de Percusión se celebró en Madrid los días 27 y 28 de septiembre de 1997.

<sup>23</sup> Editorial del *Boletín informativo de la Asociación Española de Percusionistas*, Número cero, septiembre 1997.

Continuando con las publicaciones españolas, el profesor Manel Ramada realiza una catalogación de instrumentos en su *Atlas de Percusión*,<sup>24</sup> inventario que en este caso abarca un mayor ámbito geográfico al incluir junto con los instrumentos occidentales una amplia muestra de instrumentos orientales y africanos, algunos de los pictogramas en su grafía contemporánea así como una relación de 175 términos y sus equivalentes en cuatro idiomas. El *Atlas...*, como texto divulgativo, se convierte en una amplia fuente de consulta tanto para percussionistas como para compositores y alumnos en general, aunque su aportación al tema de estudio de esta tesis es limitada ya que únicamente menciona la posibilidad de ejecución de diversos instrumentos por un solo intérprete sin profundizar en una definición y en mayores características técnicas e interpretativas de la multipercusión.

Otra de las publicaciones que aclara conceptos históricos relacionados con la multipercusión es *La batería acústica*<sup>25</sup> de Felipe Cucciardi, publicación que aporta datos básicos sobre la historia de este instrumento y los objetos surgidos a finales del siglo XIX que hicieron posible la ejecución de varios instrumentos por un solo intérprete.<sup>26</sup>

La literatura sobre percusión en castellano cuenta con varias publicaciones en Iberoamérica entre las que destacamos el texto del compositor argentino Carmelo Saitta: *Percusión*,<sup>27</sup> una breve pero interesante guía de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de alturas no determinadas cuyo concepto de set de multipercusión pasa por la “idea de instrumento”, principio que se acerca a la definición del objeto de estudio sobre el que centro este trabajo y del que me sirvo para delimitar el campo de estudio de esta tesis. El texto *Manual de Percusión*<sup>28</sup> publicado por Carlos Vera Pinto, jefe de la Cátedra de Percusión del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, contiene en el capítulo tercero un extenso análisis sobre la multipercusión, denominada en este caso por el autor como “percusión múltiple”. En este texto, el autor expone nociones básicas sobre historia, notación de la partitura, técnica para interpretación de obras de multipercusión y algunos ejemplos de repertorio, además de un listado en el que se recopilan métodos, solos, conciertos y música de cámara.

---

<sup>24</sup> RAMADA, Manel: *Atlas de percusión*, Valencia: Rivera Editores, 2000.

<sup>25</sup> CUCCIARDI, Felipe: *La batería acústica*, Valencia: Rivera Editores, 2000.

<sup>26</sup> Entre estos objetos, el pedal de bombo y el soporte de caja, elementos indispensables para la separación definitiva intérprete-instrumento y la ampliación del espacio interpretativo.

<sup>27</sup> SAITTA, Carmelo: *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*, Buenos Aires, Argentina: Saitta Publicaciones Musicales, 2004.

<sup>28</sup> VERA PINTO, Carlos: *Manual de Percusión*, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2001.

Considerado como el “padre de la percusión cubana”, Domingo Faustino Aragú Rodríguez (1910-2012), en su publicación *Los Instrumentos de Percusión*<sup>29</sup> incluye un breve capítulo dedicado a “El percusionista solista” donde aborda de manera superficial temas históricos, colocación del set de instrumentos, movimiento del percusionista durante su ejecución, lectura de la partitura e interpretación de la música.

En Europa, la divulgación de los temas relacionados con la percusión tiene como referente la revista *Percussions*<sup>30</sup> que desde el año 1999 se publica en Francia. Esta edición aporta un contenido centrado en sus autores e intérpretes nacionales, aunque un gran número de referencias respecto al estudio de la literatura para percusión la encontramos en Estados Unidos gracias a la revista de divulgación de la *Percussive Arts Society* (PAS)<sup>31</sup> cuyos artículos centran sus estudios en el repertorio estadounidense, proporcionando una menguada voz al resto de localizaciones, compositores y obras, sin que exista ninguno dedicado a la percusión española y aún menos a las obras estudiadas en esta tesis doctoral.

Continuando con la literatura anglosajona, encontramos un amplio artículo de Steven Schick titulado “Multiple Percussion” en la *Encyclopedia of Percussion*.<sup>32</sup> Schick hace una revisión tanto histórica como técnica de la multipercusión, citando las principales obras del repertorio para percusión solo y de cámara donde el percusionista forma parte importante del discurso interpretativo.

Una extensa información sobre la percusión y sus técnicas de interpretación la podemos localizar en el libro de Samuel Z. Solomon: *How to Write for Percussion*,<sup>33</sup> una amplia guía que pretende acercar al compositor conceptos e ideas desde la perspectiva del percusionista con el fin de facilitar la composición para set de multipercusión.

Gran parte de la información histórica sobre la batería, antecedente técnico y conceptual de la multipercusión, puede encontrarse en *Guide to Vintage Drums*<sup>34</sup> de John Aldridge, un extenso libro-catálogo que repasa la historia de los diferentes objetos que

---

<sup>29</sup> ARAGÚ RODRIGUEZ, Domingo: *Los Instrumentos de Percusión*, Madrid: Editorial Música Mundana, 1995.

<sup>30</sup> [www.afpercu.com/revue-percussions/](http://www.afpercu.com/revue-percussions/). Consultada el 4 de diciembre de 2017.

<sup>31</sup> <http://www.pas.org/>

<sup>32</sup> SCHICK, Steven: “Multiple Percussion”, en John H. Beck (ed.): *Encyclopedia of Percussion*, Nueva York: Taylor & Francis Group, 2007, pp. 289-293.

<sup>33</sup> SOLOMON, Samuel Z.: *How to write for Percussion*, Nueva York: SZSolomon, 2004.

<sup>34</sup> ALDRIDGE, John: *Guide to Vintage Drums*, Anaheim Hills, California: Centerstream Publishing, 1994.



constituyen este instrumento y nos permite obtener una mayor perspectiva de la evolución técnica del objeto de estudio.

Entre los libros de carácter pedagógico e interpretativo consultados destaco *The Multiple Percussion Book. Concepts for a musical performance*<sup>35</sup> del percusionista norteamericano Nick Petrella, un libro dirigido a intérpretes, educadores y compositores que contextualiza la multipercusión con el fin de enseñar y aclarar nuevas ideas basadas en criterios básicos que todo set de percusión posee. Tras una presentación de la selección y el montaje de instrumentos, consejos sobre las baquetas a utilizar y unas nociones de fluidez en cuanto al movimiento del percusionista y su musicalidad, el libro se complementa con dieciocho estudios para multipercusión escritos por el compositor John Allemeier de diversa dificultad técnica.

En el Reino Unido encontramos dos de las publicaciones más representativas para la percusión. La primera de estas publicaciones, *Contemporary Percussion*<sup>36</sup> de Reginald Smith Brindle, consiste en una guía en la que se muestran las principales características de la percusión y cómo ésta es utilizada sobre la partitura por otros compositores. El libro se encuentra dirigido tanto a estudiantes como a intérpretes, orquestadores y compositores y en él se exponen y se explican los diversos instrumentos de percusión de la orquesta sinfónica con ejemplos extraídos de las obras más representativas del mundo sinfónico del siglo XX. Los capítulos más significativos respecto a la contextualización del objeto de estudio de este trabajo han sido el número tres, “Notation for Percussion Instruments”, y el número cuatro, “Percussion Layouts and the Placing of Instruments”. Junto a mi experiencia profesional, estos capítulos han sido imprescindibles para conocer la escritura y las diferentes posibilidades de disposición de los instrumentos en el set.

El segundo de los libros, *Percussion instruments and their history*<sup>37</sup> de James Blades, consiste en un amplio y completo volumen que aborda la historia de la percusión centrándose principalmente en la percusión sinfónica y en los períodos delimitados en la música occidental. Los capítulos 15 y 16 se encuentran dedicados a las técnicas de la percusión contemporánea y al moderno uso que de la percusión hacen los compositores. Estos capítulos, si bien no se centran específicamente en la multipercusión, aportan datos históricos desde los que centrar el objeto de estudio. El libro se completa con cinco

---

<sup>35</sup> PETRELLA, Nick: *The Multiple Percussion Book. Concepts for a musical performance*, New York: Carl Fischer, 2000.

<sup>36</sup> SMITH BRINDLE, Reginald: *Contemporary Percussion*, London: Oxford University Press, 1970.

<sup>37</sup> BLADES, James: *Percussion instruments and their history*, London: The Bold Strummer, Ltd., 2005.

apéndices, el último de los cuales se encuentra dedicado a inventos y patentes relacionadas con la percusión.

En Italia localizamos una de las ediciones más completas en cuanto a la catalogación, historia y técnica interpretativa sobre la percusión: *Le Percussioni*,<sup>38</sup> del percusionista veneciano Guido Facchin. Su publicación, acompañada de una amplia documentación gráfica, pretende ser una guía por la historia de la percusión para profesionales y estudiantes, describiendo el origen de los instrumentos, su evolución histórica, sus características sonoras y sus técnicas de ejecución.

De los autores Kevin Lewis y Gustavo Aguilar encontramos *The modern Percussion Revolution. Journeys of the Progressive Artist*,<sup>39</sup> una recopilación de textos donde percusionistas, compositores y pedagogos exponen su postura ante la percusión desde la práctica musical, desde la concepción filosófica de la partitura y desde la reflexión histórica del repertorio creado en el siglo XX para percusión.

Se han consultado otros trabajos académicos como los de Benjamín A. Charles: *Multi-percussion in the ungraduate Percussion Curriculum*,<sup>40</sup> Diego Espinosa Cruz González: *The Expanding Solo Multi-percussionist: The Performing Body Within Music and Beyond*,<sup>41</sup> Benjamin N. Reimer: *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*,<sup>42</sup> Kevin Arthur Nichols: *Important Works for drum set as multiple percussion instrument*,<sup>43</sup> Louise Devenish: *...And Now for the Noise. Contemporary Percussion in Australia, 1970-2000*,<sup>44</sup> Matthew Coleman: *Instrument Design in Selected Works for Solo Multiple Percussion*,<sup>45</sup> Megan Elizabeth Murph: *Max Neuhaus and the musical avant-garde*,<sup>46</sup> y Barry D. Bridwell: *The Multi-Percussion writing of William Kraft in his Encounters series with three recitals of selected works of Erb, Ptaszynska,*

---

<sup>38</sup> FACCHIN, Guido: *Le Percussioni. Storia e tecnica esecutiva nella musica classica, contemporanea, etnica e d'avanguardia*, Varese, Italia: Zecchini Editore, 2014.

<sup>39</sup> LEWIS, Kevin y AGUILAR, Gustavo: *The Modern Percussion Revolution: Journeys of the Progressive Artist*, Routledge, New York, EE. UU. 2014.

<sup>40</sup> CHARLES, Benjamín Andrew: *Multi-percussion in the Ungraduate Percussion Curriculum*, University of Miami, Florida, 2014.

<sup>41</sup> CRUZ GONZÁLEZ, Diego Espinosa: *The Expanding Solo Multi-percussionist: The performing Body Within Music and Beyond*, Schulich School of Music, McGill University, Montreal, Quebec, 2014.

<sup>42</sup> REIMER, Benjamin N.: *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, Schulich School of Music, McGill University, Montreal, Quebec, 2013.

<sup>43</sup> NICHOLS, Kevin Arthur: *Important works for drum set as a multiple percussion instrument*, University of Iowa, 2012.

<sup>44</sup> DEVENISH, Louise: *...And Now for the Noise. Contemporary Percussion in Australia, 1970-2000*, University of Western Australia, School of Music, 2015.

<sup>45</sup> COLEMAN, Matthew: *Instrument Design in Selected Works for Solo Multiple Percussion*, Arizona State University, 2012.

<sup>46</sup> MURPH, Megan Elizabeth: *Max Neuhaus and the musical avant-garde*, Louisiana State University, 2013.

*Redel Serry and Others*.<sup>47</sup> Todos estos trabajos académicos y tesis doctorales han sido útiles a niveles diversos ya que incluyen datos históricos sobre la evolución de la percusión y de la batería, catalogación de repertorio sinfónico y de solista y, en algunos casos, sugerencias de interpretación de las obras tratadas en los respectivos trabajos.

Centrándome en los diferentes autores que voy a tratar en este trabajo, existe amplia bibliografía sobre el autor Tomás Marco (1942- ) pero poca de ella se centra en sus obras para percusión. El libro editado por el servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia en 1974<sup>48</sup> es de utilidad al enfocar una biografía del autor dentro del período de estudio de este trabajo. Datos biográficos los encontramos en *Tomás Marco*<sup>49</sup> de José Luis García del Busto y en *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*<sup>50</sup> de la musicóloga Marta Cureses. En ambas publicaciones aparecen breves párrafos sobre la obra objeto de estudio de esta tesis que aportan datos de interés general pero no profundizan en un análisis detallado formal, tímbrico o técnico. También es de obligada reseña la amplia voz publicada por José Luis García del Busto en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.<sup>51</sup>

La autora que se ha acercado con mayor asiduidad a la obra de Cruz de Castro es Marta Cureses de la que cito sus amplios artículos “América en la música de Carlos Cruz de Castro”,<sup>52</sup> “Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: En el camino hacia Europa”,<sup>53</sup> “Trascender de lo efímero”<sup>54</sup> y “Carlos Cruz de Castro, a primera vista”.<sup>55</sup> Varios de los textos de carácter general sobre la música del siglo XX de

---

<sup>47</sup> BRIDWELL, Barry D.: *The Multi-Percussion writing of William Kraft in his Encounters series with three recitals of selected works of Erb, Ptaszynska, Redel Serry and Others*, University of North Texas, 1993.

<sup>48</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos: *Tomás Marco. Colección Artistas Españoles Contemporáneos*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

<sup>49</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Tomás Marco*, Oviedo: Ethos-Música, Universidad de Oviedo, 1986, pp. 30, 31, 99 y 110.

<sup>50</sup> CURESES, Marta: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid: Ediciones Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2007, pp. 102, 103 y 109.

<sup>51</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: “Marco Aragón, Tomás”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid: SGAE, 2000, pp. 146-155.

<sup>52</sup> CURESES, Marta: “América en la música de Carlos Cruz de Castro”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 4, Madrid, 1997.

<sup>53</sup> CURESES, Marta: “Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: En el camino hacia Europa”, en Xosé Aviñoa (ed.), *Miscel.lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998.

<sup>54</sup> CURESES, Marta: “Trascender de lo efímero”, en *Carlos Cruz de Castro*, SOCAEM, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

<sup>55</sup> CURESES, Marta: “Carlos Cruz de Castro, a primera vista”, en *Músicas actuales. Ideas básicas para una teoría*. Jesús Villa Rojo (ed.), Bilbao: Editorial Ikeder, 2008.

autores como Tomás Marco,<sup>56</sup> Antonio Fernández Cid,<sup>57</sup> Víctor Pliego de Andrés<sup>58</sup> y Llorenç Barber y Montserrat Palacios<sup>59</sup> aportan información sobre el autor pero ninguna de estas publicaciones se centra en la obra objeto de estudio de esta tesis ya que brevemente se limitan a citarla como obra de su catálogo (este mismo caso se puede observar en la voz “Carlos Cruz de Castro” del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*).<sup>60</sup>

En cuanto a la característica técnica utilizada en la composición por Carlos Cruz de Castro, es el propio autor quien expone una visión de su sistema compositivo en el artículo “El Concretismo”,<sup>61</sup> ponencia realizada en el “Primer encuentro sobre composición musical” que se celebró en el año 1998 al amparo de los ENSEMS en Valencia y cuyos textos serían recopilados y publicados un año más tarde por el Área de Música del IVAECM.

Destacado compositor en su tiempo y poco presente en las programaciones de conciertos en la actualidad, la bibliografía sobre Agustín Bertomeu no es abundante. Es Josep Ruvira, en su *Compositores Contemporáneos Valencianos*,<sup>62</sup> quien realiza una amplia biografía del autor donde incluye entrevistas personales y un completo catálogo cronológico de obras desde el año 1960 hasta 1984. Aun siendo el texto publicado más completo, sigue siendo insuficiente para la importancia de la aportación de Bertomeu a la música española de la década de los 60 y 70 del pasado siglo. Deben destacarse también otros escritos sobre el autor como “Mediterráneo equidistante (a propósito de Agustín Bertomeu)”, escrito por Luis Mazorra Incera y publicado en *Músicas actuales. Ideas básicas para una teoría*.<sup>63</sup> Con carácter general, autores como Juan de Dios Aguilar

---

<sup>56</sup> MARCO, Tomás: *Historia de la Música Española. Siglo XX*, vol. 6, Madrid: Alianza Editorial, 1983, y MARCO, Tomás: *Historia general de la Música*, tomo IV, Madrid: Ediciones Istmo, 1993.

<sup>57</sup> FERNÁNDEZ CID, Antonio: *La música Española en el Siglo XX*, Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March, Colección Compendios, 1973.

<sup>58</sup> PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: “La sociedad Musical”, en Alberto González Lapuente (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 7, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012.

<sup>59</sup> BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid: Fundación Autor, 2009.

<sup>60</sup> MEDINA, Ángel y CURESES, Marta: “Cruz de Castro, Carlos”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid: SGAE, 2000, pp. 215-221.

<sup>61</sup> CRUZ DE CASTRO, Carlos: “El Concretismo”, en *Primer encuentro sobre composición musical*, Valencia: Publicaciones del área de música, IVAECM, 1989, pp. 83-109.

<sup>62</sup> RUVIRA, Josep: *Compositores Contemporáneos Valencianos*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, pp. 55-67.

<sup>63</sup> MAZORRA INCERA, Luis: “Mediterráneo Equidistante. A propósito de Agustín Bertomeu”, en Jesús Villa Rojo (ed.): *Músicas actuales. Ideas básicas para una teoría*, Bilbao: Editorial Ikeder, 2008, pp. 363-372.

Gómez,<sup>64</sup> Tomás Marco<sup>65</sup> y Antonio Fernández-Cid<sup>66</sup> nos exponen de nuevo breves citas sobre Bertomeu sin aportaciones sobre la obra estudio de este trabajo. De otros autores cito *La música española en el siglo XX*, el artículo-entrevista realizado por Margarita Borja Berenguer “Conversaciones con Agustín Bertomeu”<sup>67</sup> publicado en el número 5 de la revista *Canelobre* en 1985, las referencias a las obras del autor en *Notación y grafía musical en el siglo XX*<sup>68</sup> de Jesús Villa Rojo y el catálogo realizado para la SGAE por Javier Suárez-Pajares en 1991.<sup>69</sup> La voz de Agustín Bertomeu en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* se encuentra redactada por Jose Antonio López Docal,<sup>70</sup> de nuevo sin aportaciones a la obra de estudio más allá de su catalogación.

El temprano fallecimiento de Francisco Guerrero Marín a los 47 años de edad truncó una carrera compositiva de capacidad creadora y de reconocido prestigio internacional. La obra para percusión sola que estudiamos en este trabajo, *Un Poème Batteur*, dispone de pocas referencias bibliográficas debido a las circunstancias que han rodeado su composición y su posterior no-difusión. Para esta investigación delimito la referencia temporal gracias a la entrevista realizada a Francisco Guerrero por Tomás Marco y publicada en el año 1974 en la revista *Bellas Artes 74*.<sup>71</sup>

La relativa juventud de Francisco Guerrero dentro de la historia reciente de la música española impide encontrar estudios más profundos sobre su música ya que principalmente la mayoría de los textos que encontramos están limitados a recopilar datos biográficos y catalográficos, evitando estudios más amplios sobre su lenguaje. Otras referencias son las indicadas en el catálogo realizado por Álvaro García Estefanía<sup>72</sup> para la SGAE y la voz de Francisco Guerrero en el *Diccionario de la música española e*

---

<sup>64</sup> AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios: *Historia de la Música en la provincia de Alicante*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación de Alicante, 1970, p. 395.

<sup>65</sup> MARCO, Tomás: *Música española de vanguardia*, Madrid: Editorial Guadarrama, 1970; MARCO, Tomás: *Historia de la Música Española. Siglo XX*, vol. 6, Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp. 239, 292 y 306; y MARCO, Tomás: *Historia General de la Música*, tomo IV, Madrid: Ediciones Istmo, 1995, p. 279.

<sup>66</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *La música española en el siglo XX*, Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March, Colección Compendios, 1973, p. 230.

<sup>67</sup> BORJA BERENGUER, Margarita: “Conversaciones con Agustín Bertomeu”, Revista *Canelobre*, número 5, Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil Albert, Diputación de Alicante, 1985.

<sup>68</sup> VILLA ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003, p. 161.

<sup>69</sup> SUÁREZ-PAJARES, Javier: *Agustín Bertomeu*, Catálogos de Compositores, Madrid: Fundación Autor, Publicaciones y Ediciones Sociedad General de Autores, 1991.

<sup>70</sup> LÓPEZ DOCAL, José Antonio: “Bertomeu Salazar, Agustín”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Madrid: SGAE, 2000, pp. 413-415.

<sup>71</sup> MARCO, Tomás: “Antología de la música española actual. Francisco Guerrero”, *Bellas Artes 74*, Madrid: año V, número 33, mayo 1974, p. 60.

<sup>72</sup> GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro: *Francisco Guerrero Marín*, Catálogos de Compositores, Madrid: Fundación Autor, Publicaciones y Ediciones Sociedad General de Autores, 1998.

hispanoamericana redactada por Marta Cureses.<sup>73</sup> La literatura que nos habla sobre Francisco Guerrero Marín no es abundante, aunque lo encontramos citado por autores como Antonio Martín Moreno<sup>74</sup> y Tomás Marco.<sup>75</sup>

De la bibliografía que se centra en el mundo personal y en el pensamiento sonoro de Guerrero destaco la recopilación de textos de varios autores en homenaje a Francisco Guerrero y publicados por la Junta de Andalucía en los *Papeles del festival de música española de Cádiz*,<sup>76</sup> y la amplia y personal publicación de Llorenç Barber y Montserrat Palacios *La mosca tras la oreja*<sup>77</sup> que incluye textos autobiográficos de Guerrero. En cuanto a los escritos que se centran en su lenguaje compositivo señalo “Sonido y fractales en la música de Francisco Guerrero”<sup>78</sup> de Stefano Russomanno, y “Diversas geometrías aplicadas a la música. (A la memoria de Francisco Guerrero y Rafael Guillén)”<sup>79</sup> por Carlos Satué y Carlos Frías. Uno de los estudios más actuales y profundos sobre la obra de Guerrero corresponde al realizado por Miguel Morate Benito *La música de Francisco Guerrero Marín (1951-1997): la combinatoria como sistema compositivo*.<sup>80</sup> Si bien este trabajo no es accesible en este momento, he podido consultar con el autor algunos detalles que me han ayudado principalmente a precisar el concierto de estreno y las circunstancias que lo rodearon. A este mismo autor corresponde el texto publicado por la Fundación Juan March en el número 33 de *Semblanzas de compositores españoles*.<sup>81</sup>

Ninguna de las partituras presentadas en este trabajo es objeto de tantos estudios como *Tensió-Relax* de Joan Guinjoan<sup>82</sup> ya que ésta se encuentra analizada y difundida desde una perspectiva musicológica en tres publicaciones diferentes. Esto indica la

---

<sup>73</sup> CURESES, Marta: “Francisco Guerrero Marín”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, pp. 41-43.

<sup>74</sup> MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música andaluza*, Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, S.L., 1985.

<sup>75</sup> MARCO, Tomás: *Historia General de la Música*, tomo IV. Madrid: Ed. Alpuerto, 1993; MARCO, Tomás: *Historia cultural de la música*, Madrid: Ediciones Autor, S.L., 2008; y MARCO, Tomás: *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona: Ed. Cátedra Jorge Oteiza Universidad Pública de Navarra, 2007.

<sup>76</sup> VV. AA.: *Papeles del festival de música española de Cádiz. Homenaje a Francisco Guerrero*, Reynaldo Fernández Manzano (ed.), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008.

<sup>77</sup> BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid: Fundación Autor, 2009.

<sup>78</sup> RUSSOMANNO, Stefano: “Sonido y fractales en la música de Francisco Guerrero”, *Doce Notas Preliminares*, número 1, Madrid: Edita G. C. Guevara, 1997, pp. 28-43.

<sup>79</sup> SATUÉ, Carlos y CARLOS FRÍAS: “Diversas geometrías aplicadas a la música. (A la memoria de Francisco Guerrero y Miguel Ángel Guillén)”, *Quodlibet*, septiembre-diciembre, Madrid: Universidad de Alcalá, 2007.

<sup>80</sup> MORATE BENITO, Miguel: *La música de Francisco Guerrero Marín (1951-1997): la combinatoria como sistema compositivo*, Trabajo de Grado, Director: José Máximo Leza. Universidad de Salamanca, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2010.

<sup>81</sup> MORATE BENITO, Miguel: “Francisco Guerrero Marín (1951-1977)”, en *Semblanzas de compositores españoles*, nº 33, www.march.es.

<sup>82</sup> El fallecimiento de Joan Guinjoan tiene lugar el 1 de enero de 2019.

importancia y divulgación que *Tensió-Relax* ha tenido no solo a nivel interpretativo sino también musicológico.

El primero de los análisis de *Tensió-Relax* lo encontramos en la tesis doctoral de Rosa M. Fernández García: *La obra del compositor Joan Guinjoan*,<sup>83</sup> pero el análisis más amplio se encuentra realizado por Agustí Charles y publicado en dos libros diferentes: *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*,<sup>84</sup> y *Análisis de la música del siglo XX. En torno a la generación del 51*.<sup>85</sup> El análisis de Agustí Charles nos acerca la obra de Guinjoan desde diferentes aspectos como la relación tímbrica de los instrumentos que forman el set, un estudio del proceso formal y la presentación del material rítmico utilizado para estructurar y desarrollar la partitura. Este análisis se encuentra realizado sobre la edición de la partitura por la editorial N. Simrock y aporta al intérprete conocimientos formales y estructurales que ayudan a comprender el discurso musical pero no aclara aspectos interpretativos al no puntualizar las particularidades sobre la disposición del set o las diferencias entre partituras manuscrita y editada. De los autores J. M. García Ferrer y Martí Rom es también la publicación *Joan Guinjoan*<sup>86</sup> que incluye un amplio y variado número de textos publicados sobre Guinjoan. La voz de Joan Guinjoan en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* se encuentra redactada por Rosa M<sup>a</sup> Fernández García.<sup>87</sup>

El último de los autores que abarca esta tesis es Luis de Pablo del que, al igual que ocurre con la obra de Joan Guinjoan, encontramos textos centrados en la obra aquí estudiada. “La percusión en la obra de Luis de Pablo”,<sup>88</sup> texto escrito por Jose Luis Temes, nos acerca a la visión del gesto y la producción del sonido en *Le Prie-Dieu sur la terrasse* desde el punto de vista de un percusionista, aunque sin estudiar los aspectos técnicos. Un análisis de *Le Prie-Dieu...* lo podemos encontrar en la tesis doctoral de Manuel Añón,<sup>89</sup> análisis que se centra en la intertextualidad y en los factores que rodean

---

<sup>83</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Rosa María: *La obra del compositor Joan Guinjoan*, Tesis Doctoral, Director: Francesc Bonastre Beltrán, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte, 2001, pp. 58-75.

<sup>84</sup> CHARLES SOLER, Agustí: “Técnica y desarrollo en la música de Joan Guinjoan”, en José Luis García del Busto (ed.): *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*, Madrid: Fundación Autor, 2001, pp. 113-148.

<sup>85</sup> CHARLES SOLER, Agustí: *Análisis de la música española del siglo XX*, Valencia: Rivera Editores, 2002, pp. 56-72.

<sup>86</sup> GARCÍA FERRER, J. M. y ROM, Martí: *Joan Guinjoan*, Barcelona: Associació d’Enginyers Industrials de Catalunya, 1997.

<sup>87</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Rosa M<sup>a</sup>: “Joan Guinjoan Gispert”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, pp. 67-71.

<sup>88</sup> TEMES, Jose Luis: “La percusión en la obra de Luis de Pablo”, en Jose Luis GARCÍA DEL BUSTO (ed.): *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

<sup>89</sup> AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel: *Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo: El proceso de conformación técnica e intelectual de una poética propia*, Tesis Doctoral, Directores: Dra. Gemma Pérez Zalduendo y Dr. Germán Gan Quesada, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2015.

a la composición de esta obra, no abarcando un acercamiento interpretativo que permita analizar la gestualidad y los diferentes recursos técnicos usados por el autor para la producción del sonido. De igual manera, la tesis doctoral de Israel López Estelche<sup>90</sup> cita la obra objeto de estudio dentro de una faceta de consolidación del estilo del autor mediante el proceso de experimentación sin profundizar en aspectos interpretativos.

La biografía del compositor se encuentra ampliamente documentada en textos de Tomás Marco,<sup>91</sup> Piet de Volder<sup>92</sup> o José Luis García del Busto.<sup>93</sup> Al igual que los autores anteriores, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>94</sup> solo recoge el dato de la composición de esta obra en el año 1973, sin entrar en detalles compositivos o de estilo.

A pesar de la proliferación de trabajos académicos dentro de las enseñanzas superiores de los conservatorios de música, ninguno de ellos ha abordado el tema de estudio de esta tesis doctoral o ha profundizado en los aspectos históricos de la percusión en España. El trabajo Fin de Estudios de Andrés Navarro García<sup>95</sup> –*Los compositores españoles y su repertorio para “percusión solo”*– es el que más se acerca al objeto de estudio de esta tesis aunque la línea del trabajo de Andrés Navarro no se centra exclusivamente en las obras de multipercusión, sino en las obras a solo, incluyendo en su catalogación tanto las obras de multipercusión como las de otros instrumentos (marimba, caja, vibráfono o timbales). Andrés Navarro presenta en su trabajo un acercamiento a los primeros compositores que tomaron la decisión de componer obras para percusión, incluyendo en el trabajo una catalogación de las obras compuestas en el período 1969-2015 para percusión solo. La interesante aportación de este trabajo consiste en un estudio de campo que analiza el conocimiento del repertorio de compositores españoles por parte de los alumnos de los conservatorios superiores. Los resultados muestran un conocimiento muy escaso del repertorio español para percusión sola por parte de los

---

<sup>90</sup> LÓPEZ ESTELCHE, Israel: *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*, Tesis Doctoral, Director: Dr. Julio R. Ogas Jofre, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2013.

<sup>91</sup> MARCO, Tomás: *Luis de Pablo*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.

<sup>92</sup> DE VOLDER, Piet: *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*, Madrid: Fundación Autor, 1998.

<sup>93</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, Madrid: Fundación Autor, 2009.

<sup>94</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: “de Pablo Costales, Luis”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, Madrid: SGAE, 2000, pp. 319-331.

<sup>95</sup> NAVARRO GARCÍA, Andrés: *Los compositores españoles y su repertorio para percusión solo*, Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia”, Departamento de viento-percusión, Tutor: Jorge Cano, Granada, 2016.



alumnos, así como una pobre divulgación de este repertorio por parte de los conservatorios superiores.<sup>96</sup>

Un interesante trabajo centrado en la pedagogía de la percusión lo encontramos en la tesis doctoral de Julio Miguel Sánchez-Andrade Fernández: *La pedagogía de la Percusión en el grado superior de los conservatorios españoles: el patrimonio como referencia para innovar con equidad*,<sup>97</sup> quien en su capítulo segundo nos acerca de una manera general a la génesis de los conservatorios en España, centrándose, aunque de manera breve, en los inicios de la percusión reglada y los personajes que lo hicieron posible. Esta tesis no menciona la figura y aportación pedagógica de Eliseo Martí, profesor de percusión en el Conservatorio Municipal de Barcelona desde el año 1945.

La trascendencia de José María Martín Porrás como pedagogo, divulgador del repertorio del siglo XX para percusión y como “padre de la percusión española”<sup>98</sup> no tiene en estas fechas un trabajo que muestre la importancia de su enseñanza y del legado aportado a la percusión. Tampoco las figuras de Eliseo Martí, Robert Armengol y Xavier Joaquín, como principales divulgadores de la música para percusión en Cataluña, han sido tratadas en un trabajo que ponga en valor su aportación.

#### **I.4. Fuentes y metodología**

La investigación documental en la que se ha apoyado esta tesis doctoral parte de las partituras como fuentes primarias. La consulta física de las partituras la he realizado gracias a mi archivo personal, además de mediante diversas visitas a la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March o el Centro de Documentación de Música y Danza, consultas que me han ayudado a comparar diversas ediciones y, en los casos que procede, analizar las diferencias de edición entre la partitura manuscrita y la editada para aportar, desde mi punto de vista como intérprete

---

<sup>96</sup> La encuesta se encuentra realizada a alumnos de percusión de grado superior en los conservatorios de Alicante, Córdoba, Granada y Murcia.

<sup>97</sup> SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ, Julio Miguel: *La pedagogía de la percusión en el grado superior de los conservatorios españoles: el patrimonio como referencia para innovar con equidad*, Tesis Doctoral, Directora: Dra. Roser Calaf Masachs, Universidad de Oviedo, Programa de Doctorado en Equidad e Innovación en Educación, Oviedo, 2016.

<sup>98</sup> La tesis doctoral de Julio Miguel Sánchez-Andrade Fernández, en su página 43 nos acerca la figura de José María Martín Porrás, quien “[...] puede considerarse el “padre de la percusión española”. Él imprimió un aire completamente nuevo en la forma de enseñar este grupo de instrumentos y lo hizo con una perspectiva humanista, musical y creativa”. Esta calificación de su personal docencia es ratificada constantemente por todos los compañeros y profesores consultados que pasaron en sus tiempos de estudiante por Aula de Percusión del Conservatorio de Madrid.

especializado de música actual, un análisis interpretativo que ayude al conocimiento y divulgación de este repertorio. Por otra parte, mi pertenencia como percusionista al grupo especializado en música actual Taller Sonoro<sup>99</sup> desde su creación en el año 2000, me ha permitido tener una perspectiva de la interpretación de la música de vanguardia, en especial la de los compositores españoles, al trabajar directamente con ellos y conocer de primera mano su pensamiento musical. La interpretación de las obras objeto de estudio no ha sido trabajada directamente con sus autores, aunque sí les han sido consultados aspectos de interpretación.

Cada una de las partituras que se tratan en esta investigación ha tenido un proceso documental particular en cuanto a su obtención y consulta. La partitura de Tomás Marco *Floreal (Música celestial n° 2)* se encuentra publicada en la editorial N. Simrock de Hamburgo (Elite Edition 2816), y dentro de la colección *Percussion Studio* cuyo editor era el percusionista alemán Siegfried Fink. Se trata de una edición que figura en mi archivo personal de partituras de percusión. Una segunda edición de esta partitura, conocida por mí gracias a esta investigación, corresponde a la primera impresión de la obra. Esta nueva edición se ha obtenido gracias a la colaboración del autor, quien me dio una copia durante la entrevista realizada. Esta edición, anterior a la realizada por Fink, presenta diferencias en cuanto al discurso musical que estudiaré en el capítulo correspondiente.

La partitura de Carlos Cruz de Castro *C-3* se encuentra editada en la Editorial Alpuerto. Dispongo de dos copias de esta edición: la primera de ellas fue un obsequio del percusionista Pedro Vicedo entregado el día 27 de mayo del año 2002 (junto con la obra de Agustín Bertomeu). La segunda de las copias ha sido posible obtenerla mediante compra comercial.

En cuanto a la partitura de Agustín Bertomeu (*Vivencia*) se encuentra editada en la Editorial Alpuerto pero la editorial no dispone de copias a la venta. El material del que dispongo corresponde a una fotocopia en formato A3. Desde Marzo de 2012 la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March dispone de los fondos de Agustín Bertomeu, catálogo que se puede consultar *on-line*.<sup>100</sup> El material depositado en la biblioteca corresponde a 78 partituras y 3 grabaciones. Ha sido en esta biblioteca donde he consultado dos ediciones diferentes de la partitura. También he

---

<sup>99</sup> [www.tallersonoro.com](http://www.tallersonoro.com). Consultada el 14 de abril de 2018.

<sup>100</sup> <http://www.march.es/bibliotecas/legados/agustin-bertomeu.aspx?l=1>. Consultada el 4 de diciembre de 2017.

localizado y consultado un ejemplar de la partitura en la biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza.

No existe edición de la partitura de Francisco Guerrero *Un Poème Batteur*. Actualmente el original pertenece al poeta granadino Rafael Guillén quien autorizó realizar una fotografía directamente del marco en que la tiene expuesta en su estudio. Las especiales características que han rodeado la obtención de esta obra vendrán explicadas y especificadas en el capítulo correspondiente.

Respecto a la partitura de Joan Guinjoan, *Tensió-Relax*, dispongo de tres copias conseguidas durante el período de investigación. La primera de ellas es manuscrita, copia enviada por el propio compositor, quien la obtuvo de la Biblioteca de Catalunya al no poseer copia en su casa. La segunda de ellas, partitura también manuscrita, corresponde a una copia de la utilizada por Robert Armengol, percusionista quien realizó el estreno. La obtención de esta partitura ha sido posible gracias a la colaboración de su hijo, Robert Armengol, quien me envió la partitura escaneada y en formato digital. La tercera de las copias de la partitura corresponde a la edición comercial por la editorial Zimmermann-Frankfurt con el número de catálogo ZM 2064. El original del que dispongo forma parte de mi archivo personal de partituras de percusión. Entre las publicaciones del propio Joan Guinjoan, destaco *Ab Origine*,<sup>101</sup> libro donde el propio autor reflexiona sobre su estilo y su obra. Un documento importante para esta tesis doctoral aparece en las páginas de este libro: un dibujo de la distribución de los 24 instrumentos que forman el set de percusión de *Tensió-Relax* realizado por el propio autor. La colocación de estos instrumentos y su agrupación por familias coincide casi en su totalidad con la publicada posteriormente en la editorial Zimmermann, confirmando la importancia que la espacialidad tiene para la interpretación al estar controlada desde la propia creación. Con este dibujo el autor pretende mostrar “[...] una idea de la complejidad y de las posibilidades que brinda a un solo ejecutante”.<sup>102</sup>

La partitura de Luis de Pablo, *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, se encuentra publicada en la editorial italiana Suvini Zerboni con el número de catálogo S 7928 Z. El original del que dispongo forma parte de mi archivo personal de partituras de percusión.

---

<sup>101</sup> GUINJOAN, Joan: *Ab Origine*, Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1981.

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 78.

En este trabajo, por su naturaleza, es necesario un enfoque sobre el grupo humano que ha formado parte de esta familia instrumental durante los primeros años de la aparición de la especialidad en los conservatorios de España. La información que he recopilado en el estudio de esta comunidad y la recolección de datos generada tanto a través de la búsqueda en archivos como en diversas comunicaciones por correo electrónico y entrevistas a compositores, intérpretes y pedagogos —algunos de ellos aún en activo— son una herramienta clave para aportar testimonios de carácter personal, artístico y técnico. No ha sido posible una entrevista a José María Martín Porrás ya que, debido a su avanzada edad, éste rehusó concretar una entrevista, falleciendo unos meses más tarde. En el caso del compositor Alfredo Aracil, su entrevista corresponde al material utilizado en la investigación y redacción de mi Trabajo Fin de Máster en la Universidad Internacional Valenciana en el año 2014. He considerado necesario la recuperación de este material por la cercana relación de Alfredo Aracil con Francisco Guerrero en la época de desarrollo de los procedimientos gráficos. Para una accesibilidad a la información aportada por los entrevistados, éstas han sido transcritas e incluidas en el anexo I de esta tesis en orden alfabético de apellido.

Para estas entrevistas, he elegido el modelo de entrevista semi-estructurada<sup>103</sup> por ser ésta la que me permite un diálogo más abierto con el entrevistado obteniendo de esta manera una información más amplia y personal. Sus testimonios han ido más allá de la información necesaria para esta tesis doctoral al recoger vivencias particulares y específicas que aportan un alto valor histórico.

La metodología de la entrevista semi-estructurada se ha organizado desde las siguientes pautas:

- La localización de los sujetos (compositores, intérpretes y pedagogos) que por su particular relación con el tema de investigación son los apropiados para aportar la información más relevante y productiva tanto a nivel técnico como histórico.
- Localización de un espacio tranquilo y cómodo para el entrevistado. La comodidad del entrevistado ha sido para mí un factor de relevancia por lo que

---

<sup>103</sup> La metodología de la entrevista se ha basado esencialmente en: LÓPEZ CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona: FONCA-ESMUC, 2014, pp. 115-119. También ha sido consultada la tesis doctoral de BARRIOS REYES, Cristo: *Compositores y solistas: una investigación cualitativa sobre la creación y la libertad interpretativa en el repertorio contemporáneo para clarinete*, Tesis Doctoral, Dirs. Belén Pérez Castillo y Víctor Durà-Vilà, Universidad Complutense de Madrid, Programa de Doctorado en Musicología, 2017, Tesis inédita.

el lugar elegido para la entrevista ha sido dejado a la elección del sujeto. En la mayoría de los casos ha correspondido a su vivienda particular, aunque en algunos casos han preferido un espacio público. En estos supuestos he intentado localizar el lugar con más tranquilidad para una grabación más clara y audible.

- Como entrevista semi-estructurada, he preparado un guion de preguntas relacionadas con el tema a tratar que se ha ido modificando a medida que ha avanzado la conversación. Este guion ha sido diferente si el entrevistado ha sido un compositor o un intérprete. Así, mientras a los compositores les he hecho preguntas del tipo: ¿por qué componer para percusión en un período en que la percusión académica se encontraba en un proceso incipiente de creación?; para pedagogos e intérpretes la pregunta ha ido por el camino de: ¿si la enseñanza de la percusión en este período era muy incipiente, representaba un gran reto técnico abordar obras de multipercusión? Sus respuestas me han ayudado a obtener una panorámica de la creación para percusión y la capacidad de recepción en los escasos intérpretes capaces de abordar técnicamente este repertorio.
- Como proceso final, y solo en algunos casos específicos tras las entrevistas y para aclarar algunos detalles, la ampliación y puntualización de la información se ha realizado con preguntas muy concretas mediante llamada telefónica o correo electrónico.

Si bien este trabajo no pretende ser una Historia de la Percusión en España, es indispensable ubicar los actores que han hecho posible la emancipación de la percusión española. La búsqueda en fondos documentales tanto físicos como electrónicos ha sido necesaria para completar algunos apartados de carácter histórico centrados en el grupo social representativo de este trabajo: los percusionistas. El Capítulo I, “Tradición y vanguardia: hacia una renovación de la percusión” se centra en los principales sucesos administrativos, fechas y personajes de la historia de la percusión en España, datos que he obtenido directamente del Boletín Oficial del Estado, fuente documental administrativa que me ha ayudado a realizar una radiografía temporal de los sucesos oficiales (principalmente de la creación de plazas de percusión en los conservatorios, en las orquestas y en bandas municipales). Esta perspectiva temporal queda plasmada en la

tabla correspondiente del anexo III. También ha sido de importancia la consulta de documentación administrativa y artística en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Al mismo tiempo, ha sido de gran ayuda la consulta a las diversas hemerotecas electrónicas – periódico *ABC* y *El País* en Madrid, y *La Vanguardia* en Barcelona– documentos que aportan una panorámica de la recepción del público y de la prensa especializada sobre los diversos conciertos realizados en este período. La consulta electrónica de la Revista Musical *Ritmo*, especialmente en su sección de crónicas de conciertos nacionales, ha completado los detalles aportados en la prensa nacional. En este punto destaco dos entrevistas publicadas en *Ritmo* y que aportan información relevante sobre la creación de las primeras aulas de percusión en España y su pedagogía. La primera de ellas corresponde a la entrevista realizada a Xavier Joaquín por José Cruells –número 446, noviembre de 1974–. Unos meses más tarde (número 452, junio de 1975) se publicará la entrevista realizada por José Miguel López y Santiago Herrero a José María Martín Porrás en el Conservatorio de Madrid.

En cuanto a las grabaciones sonoras de las partituras, no existe registro del total de las obras estudiadas en esta tesis. La cantidad de grabaciones es desigual según la obra que tratemos. De la obra de Tomás Marco, *Floreal*, disponemos de dos grabaciones sonoras en formato comercial realizadas ambas por percusionistas españoles de relevancia. La primera de ellas está grabada por Xavier Joaquín en el verano de 1983 en los estudios *Bit a Beat* de Rubí, Barcelona, publicación registrada dentro del trabajo *Percussió Ara!*<sup>104</sup> El segundo de los registros sonoros, realizado por Pedro Estevan, forma parte de la Colección de Música Española Contemporánea, CD nº 7: *El Grupo Círculo interpreta a Tomás Marco*.<sup>105</sup> Podemos encontrar otros registros sonoros de Xavier Joaquín, principalmente el realizado en directo dentro del ciclo Aula de Reestrenos en la Fundación Juan March el 29 de abril de 1987, donde, junto a la obra de Tomás Marco, interpretó otras piezas destacadas del repertorio nacional: *...I com el cant del Rossinyol*, de Josep Soler; *Tensión-Relax*, de Joan Guinjoan; *Tres escenas para cuatro timbales*, de Xavier Joaquín, y *Sequencia I*, para percusión y cinta de Andrés Lewin Richter. El

---

<sup>104</sup> *Percussió Ara*, Fundació de Música Contemporània, Audiovisuals de Sarrià, nº. 25.1538, 1994.

<sup>105</sup> *El Grupo Círculo interpreta a Tomás Marco*, Grupo Círculo, Colección de Música Española Contemporánea, nº 7, Ibermemory nº 9G0444, Madrid, 1987.

registro sonoro se puede consultar *on-line* dentro de la amplia base de datos que nos ofrece la Fundación Juan March.<sup>106</sup>

No ha sido posible encontrar una grabación de la obra *Vivencia* de Agustín Bertomeu por lo tanto, he realizado la interpretación y grabación de esta partitura como parte de la metodología autoetnográfica utilizada en esta investigación.<sup>107</sup>

La interpretación de *Un Poème Batteur* de Francisco Guerrero por el autor de esta tesis se puede consultar en el Canal de Cultura Contemporánea de las Universidades Públicas de Andalucía. En el enlace<sup>108</sup> se puede consultar la conferencia-concierto realizada el 18 de Mayo de 2010 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada, momento en el que se realizó el estreno de la partitura.

Joan Guinjoan, autor de *Tensió-Relax*, nos confirma en la entrevista realizada que una de las grabaciones de referencia corresponde a la interpretación por el percusionista Axel Fries en Westerheim, Alemania, en el año 1982. El vinilo<sup>109</sup> incluye obras de percusión solo de Wolfgang Schlüter, Axel Fries, Joan Guinjoan, Akira Miyoshi, Gordon Stout, Clair Omar Musser y Siegfried Fink. Una grabación más reciente corresponde al CD homenaje a Joan Guinjoan<sup>110</sup> interpretado por el dúo Puente-Narejos al piano, el grupo Neopercusión e Iñaki Alberdi al acordeón. Rafael Gálvez, percusionista de la Orquesta Nacional de España, es el encargado de la interpretación de *Tensió-Relax* en un homenaje-retrato de la carrera del compositor.

A pesar de que en la impresión sonora sobre CD se pierde su atractivo visual, la obra de Luis de Pablo *Le Prie-Dieu sur la terrasse* se encuentra grabada en el CD *Serie Iberoamericana. Vol.II, España*, por el ensemble mexicano de percusión Tambuco, sin que en las notas publicadas en el CD aparezca el nombre del intérprete. Diversas grabaciones en video aparecen en la red, entre las que destaco la realizada por el percusionista panameño Carlos Camacho.<sup>111</sup> En esta grabación podemos observar con detenimiento, mediante los diferentes planos de video, la interpretación de los recursos solicitados por el autor.

---

<sup>106</sup> <http://www.march.es/musica/audios/?l=1>. Consultada el 25 de marzo de 2018.

<sup>107</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=r7argLSqAMU>

<sup>108</sup> <http://www.cacocu.es/evento/galeria-de-musicos-andaluces-ii-francisco-guerrero-marin/>. Consultada el 25 de marzo de 2018.

<sup>109</sup> *Tensión-Relax*, Audite nº LC 4480, 1982.

<sup>110</sup> *Joan Guinjoan. Retrato de un Homenaje*, Verso VSR-2135, 2013.

<sup>111</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=aatLms16\\_Ek](https://www.youtube.com/watch?v=aatLms16_Ek). Consultada el 25 de marzo de 2018.

La creciente presencia de investigaciones con un perfil artístico donde los intérpretes aportan su experiencia personal para desarrollar y mejorar la práctica creativa e interpretativa conlleva el uso de herramientas metodológicas que deben hacer frente a la subjetividad que caracteriza la actividad artística y, por extensión, la interpretación.<sup>112</sup> Podemos comprobar este creciente interés en la investigación artística gracias a la aparición de los denominados “performance studies” en diversas universidades y escuelas de arte europeas como los realizados en el Centre for Artistic Research (CfAR) de la Universidad de las Artes de Helsinki<sup>113</sup> o el AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice.<sup>114</sup> Sus crecientes líneas de trabajo proponen metodologías adecuadas a cada proyecto, centradas en la experiencia del intérprete como punto de partida, en el proceso interno de preparación, en la práctica personal y en la interpretación como resultado final de toda una sucesión de acciones.

En este punto hace aparición el concepto de investigación “desde el arte” como modelo de investigación que se centra en el proceso de creación. Hago uso del concepto de investigación “desde el arte” determinado por Álvaro Zaldívar,<sup>115</sup> criterio centrado en el proceso de creación –o como él mismo define, recreación– al ser el intérprete necesario para mostrar en sonido la obra creada por el compositor. Por ello, el “proceso” es un procedimiento importante en esta investigación cuya finalidad se centra en aportar mejoras a la práctica artística del repertorio tratado.

---

<sup>112</sup> El modelo de investigación donde la experiencia en la práctica artística del propio investigador es el punto de partida se encuentra en una etapa de constante desarrollo y búsqueda de planteamientos metodológicos que permitan evaluar el proceso seguido por el investigador y el resultado artístico obtenido. Para Fernando Hernández, “[...] la investigación relacionada con las artes, en especial la dirigida a la comprensión de las experiencias vividas por quienes son sus ‘prácticos’, se encuentra en una fase prometedora, en la medida en que [estas] metodologías [...] permiten afrontar problemas que hasta hace unos veinte años eran impensables que pudieran ser objeto de estudio”, en HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando: “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes”, *Bases para un debate en investigación artística*, Ministerio de Educación y Ciencia, Instituto Superior de Formación del Profesorado, Ed. Secretaría General Técnica, Madrid, 2006, p. 32.

<sup>113</sup> La Universidad de las Artes de Helsinki realiza programas de desarrollo en la investigación artística en colaboración con la Academia de Bellas Artes, la Academia Sibelius y la Academia de Teatro, (<https://sites.uniarts.fi/web/cfar/home>). Consultada el 12 de febrero de 2019.

<sup>114</sup> Enfocado a la investigación de la práctica musical en vivo y a la creación musical, sus diversos proyectos dan cabida a la creación de talleres específicos para cada uno de ellos. La línea de investigación *Creative learning and ‘original’ music performance* bajo la dirección de John Rink y en colaboración con la Guildhall School of Music & Drama y el Royal College of Music, explora el rendimiento del intérprete desde entornos tanto teóricos como prácticos.

<sup>115</sup> Para Álvaro Zaldívar, la investigación “desde el arte”: “[...] se circunscribe al propio proceso de creación, sea éste el que lleva a producir una nueva obra de arte o sea el necesario y no menos rico proceso de recreación que es necesario para que, a través de un intérprete, unas instrucciones musicales, literarias o coreográficas sean, de verdad, una obra de arte al mostrarse hechas sonido, voz o gesto frente al público”, en ZALDÍVAR, Álvaro: “Investigar desde el arte”, *Anales*, año 1, nº 1, Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Santa Cruz de Tenerife, 2008, p. 58.



En todo este proceso de investigación centrado mayormente en procedimientos metodológicos autoetnográficos,<sup>116</sup> he pretendido exponer mi experiencia personal en campos necesarios para la interpretación de las obras de multipercusión. De esta forma, he orientado el análisis de la interacción práctica-reflexión a facilitar el proceso de interpretación de este primer repertorio para percusión solo compuesto en España.

En este trabajo el acercamiento se realiza desde mi propia experiencia profesional como intérprete de percusión especializado en música actual, apartándome de esta manera del paradigma clásico de objetividad y empirismo para aportar, mediante la narración de las particularidades del proceso técnico y de la práctica musical, criterios personales dentro de las posibilidades técnicas e interpretativas. En esta tesis, pues, la práctica musical y la experiencia profesional son fundamentales para el desarrollo de la investigación.

La metodología interpretativa de los procesos específicos de cada una de las seis partituras se ha abordado desde diferentes supuestos metodológicos, unificando a nivel general los conceptos de metodología reflexiva y experimental<sup>117</sup> por ser éstos los más acordes a la finalidad de este trabajo. Estos conceptos se adaptan y modifican según las características necesarias de cada supuesto y de manera específica a cada obra. La principal meta del empleo de una metodología reflexiva ha sido el resultado sonoro mediante el estudio de la partitura y las diferentes disposiciones del set instrumental, mientras que la metodología experimental ha proporcionado mediante la práctica de diversos fragmentos una disposición del set y una elección de baquetas que pretende facilitar un acercamiento a la partitura y su interpretación.

Ambas metodologías se han combinado en el proceso de investigación para obtener los resultados expuestos en cada capítulo. El proceso general, independiente para cada una de las partituras estudiadas, ha pasado por diferentes fases que se sintetizan en la siguiente actuación:

---

<sup>116</sup> Para Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal, la autoetnografía: "...son estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa.", en LÓPEZ CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona: FONCA-ESMUC, 2014, p. 138.

<sup>117</sup> Para los conceptos básicos de metodología interpretativa reflexiva y experimental he seguido las pautas indicadas por LÓPEZ CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona: FONCA-ESMUC, 2014, pp. 126-131.

- En un primer paso, y tras la localización de las partituras, se ha examinado el contenido de la misma, tanto el musical como el técnico, estudiando organología, materiales y baquetas a utilizar, así como la disposición del set de instrumentos en los casos en que éste aparece. Tras el examen del contenido técnico, se ha procedido a una lectura interior de la obra para conocer y analizar el discurso musical.
- En los casos oportunos, he procedido a una escucha de las correspondientes grabaciones en vinilo, CD o en la red.
- He confrontado el discurso musical de las obras con la información proveniente de las críticas de prensa o de aquella facilitada por el autor como notas al programa o entrevistas.
- En los casos correspondientes, la comparación de las divergencias y las discrepancias en las diferentes ediciones ha proporcionado herramientas para una versión más cercana al pensamiento del autor.
- Mediante una primera interpretación de la partitura, he relacionado la disposición del set propuesta por el autor o intérprete con las secciones de la obra que me han parecido a priori menos orgánicas en cuanto a dificultades técnico-interpretativas y espacialidad.
- Tras esta primera prueba, he propuesto diferentes disposiciones que faciliten los fragmentos o secciones de mayor complejidad técnica, obteniendo al fin una disposición favorable a la organicidad y la espacialidad interpretativa. Para este fin me he valido de los nuevos aportes en accesorios y soportes creados por las marcas fabricantes y desde los que se han aportado nuevos recursos al montaje de los instrumentos en el set.
- He observado y estudiado las baquetas propuestas por el autor, adaptando éstas a la variedad de modelos y marcas de la actualidad con el fin de no obtener variación en el pensamiento inicial del compositor.

El resultado obtenido mediante estos procesos aporta elementos de carácter técnico que pretenden ser material de consulta por los futuros intérpretes e investigadores. Parte de este resultado queda expuesto en las grabaciones que he realizado de *Floreál*

(*Música celestial n° 2*)<sup>118</sup> de Tomás Marco y *Vivencia*<sup>119</sup> de Agustín Bertomeu, grabaciones que se pueden consultar en mi canal personal de youtube.

### **I.5. Estructura formal y organización del trabajo**

El trabajo se estructura en siete capítulos correspondientes el primero de ellos a una revisión de los aspectos históricos de la enseñanza y práctica de la percusión en España y los seis restantes al análisis de cada una de las obras que forman el grueso de esta tesis.

En el primero de los capítulos he llevado a cabo una reconstrucción histórica del proceso de creación de las primeras aulas de percusión en conservatorios oficiales como principal canal de difusión del catálogo estudiado en este trabajo. El proceso de enseñanza oficial en el conservatorio llevará a la visibilidad del solista de percusión al incluir entre sus guías docentes tanto la subdisciplina de la multipercusión como parte del primer repertorio creado por los compositores españoles.

Los capítulos dos a siete corresponden al grueso de este trabajo y cada uno de ellos se encuentra centrado en una de las obras para multipercusión. Los capítulos se han organizado en orden cronológico de composición de la partitura y se estructuran en un breve acercamiento al compositor y a las características relacionadas con el período de composición, y en un análisis con aportación técnico-interpretativa de la obra según características de cada una de ellas. Igualmente se incluyen imágenes en cada capítulo que facilitan la comprensión de los temas tratados con el fin de aportar una mejor percepción del discurso escrito. El trabajo se cierra con unas conclusiones generales donde se aborda el resultado de esta investigación.

En los diferentes anexos he incluido la información necesaria para ampliar y complementar el contenido del texto principal, así como otros materiales que han ido surgiendo a lo largo de esta investigación y cuya importancia queda avalada por la falta de textos sobre la percusión española. Cinco son los anexos en los que he incluido la siguiente información:

---

<sup>118</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2ylzQJ-biIc>

<sup>119</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=r7argL.SqAMU>

- Anexo I: transcripción de las entrevistas realizadas a compositores e intérpretes, ordenadas por orden alfabético.
- Anexo II: documento de contratación de Eliseo Martí como Profesor de la escuela Municipal de Música de Barcelona en el año 1945 y carta de recomendación para la contratación de Eliseo Martí redactada por el director Joan Lamote de Grignon el 7 de mayo de 1938. Documento aportado por su hija Montserrat Martí.
- Anexo III: tabla en orden cronológico de los sucesos oficiales de la percusión en España. Una cronología de los hechos aparecidos en diversos documentos de publicación oficial, principalmente el Boletín Oficial del Estado, con el fin de radiografiar la evolución de la percusión y la creación de las diferentes plazas en conservatorios, orquestas y bandas municipales, siempre desde el enfoque de plazas creadas en el ámbito de la administración pública.
- Anexo IV: incluyo en este anexo los sonetos 1, 3, 6, y 8 de Rafael Guillén relacionados con la creación de *Un Poème Batteur* de Francisco Guerrero.
- Anexo V: una traducción realizada por el autor de esta tesis de las notas de interpretación redactadas en cada una de las secciones de la obra *Le Prie-Dieu sur la terrasse* de Luis de Pablo

Tal y como se ha comentado anteriormente, el trabajo se complementa con las grabaciones realizadas por mí, y disponibles en la red, de dos de las obras estudiadas en esta tesis: *Floreal (Música celestial nº 2)* de Tomás Marco y *Vivencia* de Agustín Bertomeu.



## CAPÍTULO 1

### TRADICIÓN Y VANGUARDIA: HACIA UNA RENOVACIÓN DE LA PERCUSIÓN

El análisis interpretativo de las obras objeto de estudio debe tener en cuenta un contexto en el que la percusión española experimentó un proceso de emancipación desde su tradicional papel secundario hasta su protagonismo en los lenguajes de vanguardia y la llegada del concepto de solista de percusión, proceso paralelo al de estabilización y regularización administrativa de su enseñanza reglada. En este proceso de emancipación de la percusión se pueden distinguir distintas etapas caracterizadas por cambios en la oficialización de la enseñanza de percusión, en su metodología pedagógica o en la concepción del repertorio compuesto para esta familia instrumental.

#### 1.1. A modo de preámbulo: la tradición

La interpretación en los instrumentos de percusión, el desarrollo de una metodología pedagógica y un repertorio específico, se encuentra lastrada por su aportación elemental al mundo sonoro en los períodos clásico y romántico –aportar fuerza y ritmo a la composición musical– donde la reputación del percusionista como intérprete queda en clara discriminación profesional al compararse con el resto de instrumentos de singularidades artísticas más melódicas. Las particularidades de los instrumentos de percusión ubicaban a esta familia en un plano secundario, en un estadio alejado de la profesionalización, concebida ésta como idea de virtuosismo y excelencia interpretativa, hecho que quedaba reflejado en los planes de estudio de enseñanza en los Conservatorios, cuyo Real Decreto de 1917 no incluía la percusión en su currículo de enseñanzas instrumentales.<sup>1</sup> Los percusionistas más destacados de la primera mitad del siglo XX como Eliseo Martí Candela (Alcoy, 1889 – Barcelona, 1963) o José Santana Seva<sup>2</sup> (Sant

---

<sup>1</sup> El “Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación” indica los instrumentos cuyas enseñanzas se pueden cursar en el conservatorio: piano, arpa, violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta y cornetín, trombón de varas y pistones, órgano, armonio y acompañamiento al piano, en *Gaceta de Madrid*, 20 de agosto de 1917, núm. 242, p. 546.

<sup>2</sup> Una breve biografía de José Santana Seva la encontramos en CARBONELL BEVIÁ, José: “San Vicente, su música y sus músicos: José Santana Seva”, *Costa Comunicaciones*, 30 de mayo de 2019, [https://costacomunicaciones.es/opinion/rp\\_san-vicente-su-m%C3%BAsica-y-sus-m%C3%BAsicos-jos%C3%A9-santana-seva/](https://costacomunicaciones.es/opinion/rp_san-vicente-su-m%C3%BAsica-y-sus-m%C3%BAsicos-jos%C3%A9-santana-seva/). Consultada el 10 de junio de 2019.

Vicent del Raspeig, Alicante, 1915- ¿?), comenzaron sus estudios en especialidades tan alejadas de la percusión como la mandolina o el violín y realizaron sus estudios de percusión de manera libre, “[...] con un maestro que conocías, con clases particulares, hablabas con el timbalero de la orquesta y te daba unas clases [...]”.<sup>3</sup> Así pues, la enseñanza en el conservatorio pasaba obligatoriamente por uno de los instrumentos de corte más melódico. La falta de una titulación en Percusión determinó el exiguo desarrollo de una metodología para este grupo instrumental enfocada principalmente hacia la interpretación orquestal.

Además de en las orquestas sinfónicas, la percusión tuvo un papel relevante en el contexto de la música popular, formando parte de diversas agrupaciones como bandas civiles, bandas militares y orquestas de baile. Según Javier Benet, “[m]ucha gente que se acercaba a la asignatura de Percusión del conservatorio llegaba principalmente del mundo de la música ligera, las baterías. [...], bateristas que querían acceder a algún puesto oficial, alguna banda militar...”<sup>4</sup> La falta de una enseñanza específica conllevaba que, en algunos casos, eran otros músicos sin experiencia quienes realizaban las funciones del percusionista, como se evidencia en la carta de Manuel de Falla al violonchelista Segismundo Romero<sup>5</sup> del 28 de noviembre de 1923: ante la necesidad de un trombón para interpretar una sola obra del repertorio en una gira de conciertos programada por la recién creada Orquesta Bética de Sevilla en 1923, se le propone a este instrumentista de viento-metal “[...] encargarse de los instrumentos de percusión en las obras restantes [...]”.<sup>6</sup> Esta anécdota refleja las circunstancias en las que se desarrollaba el mundo de la percusión a principios del siglo xx y que se resumen en una falta de enseñanza profesional de la asignatura, una falta de metodología específica y un proyecto interpretativo de claro carácter incidental.

## **1.2. Los inicios para una emancipación de la percusión española (1942-1963)**

Es en el año 1942 cuando la asignatura de Percusión se incorpora al currículo docente mediante el Decreto sobre la organización de los Conservatorios de Música y

---

<sup>3</sup> Entrevista a Jose Luis Temes por J. Baldomero Llorens. Madrid, 9 de febrero de 2015. Ver Anexo I, p. 339.

<sup>4</sup> Entrevista a Javier Benet por J. Baldomero Llorens. Madrid, 9 de julio de 2018. Ver Anexo I, p. 291.

<sup>5</sup> El violonchelista Segismundo Romero es, junto con Manuel de Falla, quien lleva a cabo la creación de la Orquesta Bética en Sevilla en el año 1923.

<sup>6</sup> GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Sevilla: Ed. Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS), 2015, p. 66.

Declamación. Si bien esta ley da un primer paso para la profesionalización del percusionista aportando un reconocimiento oficial al finalizar los estudios, los primeros títulos de Percusión no serán efectivos hasta casi veinte años más tarde.<sup>7</sup>

El comienzo administrativo de la asignatura de Percusión aparece reflejado en el Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación donde se indica como clases especiales a impartir en el Real Conservatorio de Música de Madrid la asignatura “Timbales e instrumentos rítmicos”.<sup>8</sup> La citada ley advertía de que la asignatura debía impartirse en el grado superior por lo que, para acceder a los estudios de Percusión, el alumno debía optar por una especialidad instrumental diferente al comenzar su formación musical en los conservatorios elementales y profesionales.<sup>9</sup> Dos años después a la publicación de esta ley se autorizaron los estudios superiores de música en los conservatorios de Barcelona –la Escuela Municipal de Música y el Conservatorio del Liceo–<sup>10</sup> concesión que aprovechó el Ayuntamiento de la ciudad para contratar oficialmente a un profesor de percusión para la Escuela Municipal. Esta contratación se realizó directamente, sin pruebas específicas, al confiar esta tarea a “[...] personalidades del mundo musical de Barcelona, especialistas en la materia [...]”.<sup>11</sup> La elección recayó en Eliseo Martí Candela por destacar de entre todos los percusionistas del momento como se deduce del documento redactado cinco años antes por el director de la Banda Municipal de Barcelona Joan Lamote de Grignon.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> No es hasta el año 1964, con los exámenes realizados en el “Cursillo intensivo para profesionales” cuando el Ministerio de Educación comenzará a expedir los primeros títulos de Percusión.

<sup>8</sup> El Decreto de 15 de junio de 1942 especificaba que el Real Conservatorio de Música de Madrid era el único centro autorizado dentro del territorio nacional a impartir enseñanzas superiores de música: “Los Conservatorios oficiales de Música y Declamación se dividirán en tres clases: Superiores, Profesionales y Elementales. Pertenecen a la primera el Conservatorio de Madrid, que conservará la categoría de Centro de Enseñanza Superior”, en BOE del 4 de julio de 1942, p. 4838. Como podemos comprobar en los artículos cuarto y quinto de este Decreto, la asignatura de “Timbales e instrumentos rítmicos” no aparece entre las asignaturas oficiales a impartir en los conservatorios Profesionales o Elementales.

<sup>9</sup> Las especialidades instrumentales que la ley de 1942 autorizaba a impartir en los conservatorios elementales y profesionales eran: violín y viola, piano y canto.

<sup>10</sup> Decreto de 26 de enero de 1944 por el que se crea en Barcelona un Conservatorio Superior de Música y Declamación, en BOE del 16 de febrero de 1944, p. 1382.

<sup>11</sup> Documento Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona con el nombramiento de Eliseo Martí Candela como profesor de “Timbales e instrumentos rítmicos”, Barcelona, 22 de febrero de 1945. Ver Anexo II, p. 351.

<sup>12</sup> La excelente profesionalidad en los timbales de Eliseo Martí Candela queda acreditada gracias a la carta de propuesta de nombramiento como Profesor de la Banda Municipal con carácter interino redactada por su director Joan Lamote de Grignon el 7 de mayo de 1938. Ante la vacante por defunción de Juan Isern Pujol, Lamote de Grignon solicita la contratación de Eliseo Martí, “[...] músico excelente y «timbalero» admirable, así conceptualizado por los más famosos Directores de orquesta que han venido actuando hace una quincena de años al frente de la orquesta del Liceo y de la «Pablo Casals». Este es también el criterio del abajo firmado, que ha podido valorar personalmente desde los mismos lugares, las magníficas aptitudes del mentado profesor Martí Candela”. La contratación de Eliseo como timbalero interino de la Banda Municipal de Barcelona se hace efectiva el 16 de junio de ese mismo año. El documento ha sido consultado gracias a la colaboración de Montserrat Martí y de Montserrat Gonzalvo Martí, hija y nieta respectivamente de Eliseo Martí. Ver Anexo II, p. 357.



### 1.2.1. Eliseo Martí Candela: el inicio de la docencia (1945-1963)

Eliseo Martí Candela (guitarrista, violinista y timbalero) se traslada a la edad de 20 años desde Alcoy, su ciudad natal, hasta Barcelona para estudiar violín en el Conservatorio del Liceo. A su llegada a la ciudad y tras considerar el número de violinistas ya instalados en ella, decide regresar a la percusión, instrumento de su infancia:

Vengo dedicado a los instrumentos de percusión casi desde mi nacimiento. Soy de Alcoy y mi padre, como tantos valencianos, formaba parte, como aficionado de una banda de la localidad, la ‘Nueva Iris’. Me llevaba a los ensayos cuando apenas había cumplido los tres años. [...] Un día, al llegar a casa, en una caja de juguete que me habían traído los Reyes, improvisé el ritmo, acompañando a mi padre, que tocaba en la guitarra una de las piezas que había ensayado con sus compañeros. Parece que aquello fue una revelación. Inmediatamente en un pasacalle, debutaba en la banda. Así empezó mi carrera musical.<sup>13</sup>

Su decisión de centrarse en esta especialidad de manera profesional le permite ocupar diversas plazas de percusión a los pocos años de su llegada a Barcelona. El primero de sus nombramientos tiene lugar el 6 de junio de 1916 como profesor interino en la Banda Municipal de Barcelona, puesto al que se dedica de manera breve hasta las oposiciones celebradas el 14 de julio de 1916.<sup>14</sup> Sólo un año después, en 1917, ocupa la plaza de timbalero en la Orquesta del Liceo y regresa de nuevo a la Banda Municipal de Barcelona –por requerimiento de J. Lamote de Grignon– a partir del 16 de junio de 1938. Su consolidación profesional como intérprete llega en 1941 al formar parte, a petición en esta ocasión de Eduardo Toldrá, de la Orquesta Municipal de Barcelona, actividad que ocupa de manera simultánea junto con la de profesor de la Escuela Municipal de Música

---

<sup>13</sup> S.: “Charlando con el profesor Martí, timbalero de la Orquesta Municipal”. Revista de actualidad musical *Ritmo y melodía*, Barcelona, julio, 1945.

<sup>14</sup> Tras el proceso de oposición convocado, la plaza será adjudicada a Juan Isern Pujol. El desarrollo de la oposición lo podemos encontrar en: ALMACELLAS I DíEZ, Josep Maria: *Del carrer a la sala de concerts. La Banda Municipal de Barcelona, 1886-1944*, Barcelona: Ed. Arxiu Municipal de Barcelona, 2006, pp. 187-188.

en la especialidad de “Timbales e instrumentos rítmicos” a partir de 1945<sup>15</sup> y en el Conservatorio del Liceo como profesor de Percusión y Mandolina desde 1948.<sup>16</sup>

Entre sus mayores orgullos como timbalero, el propio Martí citaba la interpretación de *Burlesque* (1886) para piano y orquesta de Richard Strauss, obra “[...] que muchas agrupaciones extranjeras imponen para las oposiciones a la plaza de timbalero”,<sup>17</sup> y el estreno en Barcelona de los *Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda* de Cristóbal Halffter en el concierto ofrecido por la Orquesta Municipal de Barcelona en el Palau de la Música el 25 octubre de 1957 bajo la batuta de Eduardo Toldrá.

---

<sup>15</sup> El documento de nombramiento como profesor de la Escuela Municipal de Música en la especialidad de “Timbales e instrumentos rítmicos” está redactado desde el Ayuntamiento de Barcelona y firmado el 10 de enero de 1945. El escrito asigna la plaza a Eliseo Martí, junto con otros profesores para las especialidades de Música de Cámara, Vihuela Histórica y su literatura, Canto (escuela general) y Canto lírico y Dramático, y Saxofón. La plaza, obtenida sin oposición alguna, se adjudica directamente por necesidades de profesorado especialista en la materia: “[...] Que las Cátedras y clases especiales que figuran en el Plan del Calendado Decreto del 15 de junio de 1942 que no se hallan establecidas en la Escuela Municipal de Música y que no se pueden acumular a ningún Profesor de la Escuela por no existir enseñanzas similares o profesores con preparación especializada, se confíen a personalidades del mundo musical de Barcelona, especialistas en la materia, los cuales las desempeñarán con carácter de Encargados de Curso.” Ayuntamiento de Barcelona. Negociado de Personal. El documento de nombramiento a Eliseo Martí como profesor de la asignatura “Timbales e instrumentos rítmicos” de la Escuela Municipal es aportado por su hija Montserrat Martí. Ver Anexo II, p. 351.

<sup>16</sup> Eliseo Martí Candela será nombrado profesor de Percusión y Mandolina del Conservatorio del Liceo el 09 de abril de 1948, puesto que ocupará hasta su jubilación en esta entidad el 17 de noviembre de 1960. La plaza de percusión será ocupada posteriormente por Victoriano Jorge Garrido, en SERRAT I MARTÍN, Maria: “Origen del Conservatori Liceu (1837-1967)”, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, p. 265.

<sup>17</sup> S.: “Charlando con el profesor Martí, timbalero de la Orquesta Municipal”. Revista de actualidad musical *Ritmo y melodía*, Barcelona, julio, 1945.



**Ilustración 1.** Eliseo Martí en los timbales. Fotografía aportada por Montserrat Martí.  
¿1957?

La enseñanza de la asignatura de Percusión por Eliseo Martí en la Escuela Municipal de Barcelona presentaba un perfil sinfónico y tenía como preferencia metodológica la preparación de los alumnos hacia la práctica profesional centrando su docencia en la caja y los timbales (principales instrumentos del repertorio clásico-romántico orquestal) sin incluir los instrumentos de láminas. Con unas breves horas lectivas –sólo cuatro horas y media a la semana en el curso académico 1949-50<sup>18</sup> ya que los timbales no ejercían “gran atracción sobre los jóvenes”<sup>19</sup>– Martí afrontó la enseñanza de la percusión mediante el material metodológico a su disposición: su propio libro *15 estudios para caja*,<sup>20</sup> el *Metodo per timpani* de Pietro Pieranzovini,<sup>21</sup> y el método para

<sup>18</sup> El horario de clases de percusión en el curso académico 1949-50 era los lunes, miércoles y viernes de 09:00 a 10:00 horas. Este horario se verá reducido a dos días semanales (lunes y jueves de 09:00 a 10:30) en los cursos 1945-50, 1950-51, 1951-52, 1952-53 y 1953-54. No se ha encontrado información del resto de los cursos.

<sup>19</sup> S.: “Charlando con el profesor Martí...”.

<sup>20</sup> Edición del autor. En 1952, Eliseo Martí edita su libro *15 estudios para caja*, texto que él mismo venderá a sus alumnos. La edición de estos estudios tres años antes de su contratación como profesor verifica la idea que Martí ya impartía clases, al margen del conservatorio, a alumnos interesados en la percusión.

<sup>21</sup> PIERANZOVINI, Pietro: *Metodo teorico-pratico per timpani*, Milán: Ed. G. Ricordi, 1860.

caja y timbales de Carl E. Gardner.<sup>22</sup> La documentación consultada respecto a los cursos académicos 1949-50 y 1953-54 presenta este material pedagógico como parte de las lecciones a ser interpretadas por sus alumnos en los exámenes oficiales y extraordinarios en la Escuela Municipal de Música de Barcelona.<sup>23</sup> En este estado previo a la emancipación de la percusión, Martí es el responsable de transmitir la técnica a las siguientes generaciones de percusionistas. Tras su jubilación en 1963, la plaza de la Escuela Municipal es ocupada interinamente durante un par de años por Robert Armengol hasta el momento de la oposición, plaza que ocupa definitivamente Joan Llorens del Lago, percusionista de la Orquesta Ciudad de Barcelona. En la Orquesta y el Conservatorio del Liceo es Victoriano Jorge Garrido<sup>24</sup> quien desempeña las funciones de profesor. Ambos pedagogos mantuvieron una línea continuista en la metodología con limitada presencia de los instrumentos de láminas,<sup>25</sup> sin aventurarse en una didáctica más allá de la interpretación orquestal y sin un acercamiento a las vanguardias. Esta formación académica centrada en la metodología orquestal da un giro con la llegada de Xavier Joaquín como profesor especial del Conservatorio Superior Municipal de Música en 1980.

### **1.2.2. Las vanguardias europeas como impulsoras de la percusión en España**

La difusión de las tendencias de la vanguardia europea tiene sus singulares espacios en cada una de las dos grandes capitales de España: Madrid y Barcelona. En sus programaciones de conciertos, seminarios y actividades, los instrumentos de percusión comienzan a tener una presencia destacada gracias a la llegada de un nuevo repertorio europeo, a la creación de un nuevo repertorio por parte de los compositores españoles, a la presencia de intérpretes extranjeros y al surgimiento de intérpretes interesados a nivel nacional en esta nueva música. El período de apertura político-económica entre los años 1950 y 1960 provoca el fin de un ideal de estado autárquico, cambio que tiene su reflejo

---

<sup>22</sup> GARDNER, Carl E: *Gardner Modern Drum Method*, New York: Ed. Karl Fisher, 1919.

<sup>23</sup> Información consultada en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Diversas cajas de documentación, sin clasificar, incluyen algunos de los documentos que Martí entregaba a secretaría con el programa de exámenes para su publicación.

<sup>24</sup> Madrileño de nacimiento, Victoriano Jorge Garrido se trasladó de joven a Barcelona, fijando su residencia en esta ciudad y ganándose la vida tocando la batería en diversas salas de fiesta de la capital. Ocupará plaza en la Banda Municipal, en la Orquesta del Liceo y en su conservatorio, siendo nombrado profesor de Percusión (batería, caja y timbales) el 25 de enero de 1961, continuando hasta su jubilación en el año 1992.

<sup>25</sup> En la información consultada en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (signatura 5-H-8/47292) se encuentra el programa de exámenes oficiales en el curso académico 1966-76 que incluye los estudios de xilófono y vibráfono de Jacques Delécluse, ambos en la editorial Editions Musicales Alphonse Leduc.

en el mundo del arte con una mayor vinculación con las tendencias europeas. A la par de estos cambios surge una nueva generación de compositores que abanderan la divulgación de las vanguardias, compositores que explotan los recursos sonoros y aprovechan las posibilidades que les puede aportar la familia de la percusión y sus intérpretes más audaces. El catálogo de los compositores durante los años previos a la acotación temporal de esta tesis sugiere una creciente importancia de esta especialidad instrumental, poniendo en evidencia el contraste entre el alcance compositivo de la percusión y su realidad pedagógica e interpretativa. Es el caso de la primera de las obras para percusión solista del repertorio español: *Dos movimientos para timbal y orquesta* (1956) de Cristóbal Halffter, cuyo estreno<sup>26</sup> realiza José María Martín Porrás ante la negativa “[...] de los dos timbaleros «históricos» de la Orquesta (en) asumir ese papel [...]”.<sup>27</sup> La interpretación de los *Dos Movimientos...* es abordada solo cuatro meses más tarde en Barcelona por Eliseo Martí; en aquella ocasión, las notas al programa subrayaban el papel estructural del ritmo en este concierto:

La concepción de la obra se aparta decididamente de la forma y de la técnica tradicionales, y se basa, de manera principal, en un ritmo incisivo y frenético, que solo descansa en dos episódicos momentos de cierta calma. Debido a la naturaleza instrumental de los timbales, su intervención solística se aparta del concepto generalmente establecido de *solista*. Su papel sirve para caracterizar, de modo más notorio, lo que podríamos llamar trepidación rítmica de la obra.<sup>28</sup>

Tras este punto de partida en el repertorio para percusión de los compositores españoles, llega el impulso definitivo a partir de 1960 y es de nuevo Cristóbal Halffter quien continúa con la ampliación del catálogo partiendo de procedimientos seriales en la composición de otra de sus partituras más características para percusión, las 5 *Microformas* (1959/60), en concreto la cuarta microforma (*Ritmos*) escrita exclusivamente para instrumentos de percusión.<sup>29</sup> Este acontecimiento marca el inicio de la interpretación de la música para ensemble de percusión en España.

---

<sup>26</sup> Concierto realizado por la Orquesta Nacional de España el 25 de junio de 1957 en el Palacio de Carlos V de Granada.

<sup>27</sup> TEMES, José Luis: *Cuando las baquetas comenzaron a hacer historia*. Notas al programa del concierto homenaje a J. M. Martín Porrás. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, 23 de enero de 2012, p. 6. Consultado el 10 de mayo de 2018 en <http://www.orcam.org/notas/c23012012.pdf>

<sup>28</sup> Notas al programa sin firmar del concierto realizado por la Orquesta Municipal de Barcelona el viernes 25 de octubre de 1957 en el Palau de la Música. El timbalero solista fue Eliseo Martí.

<sup>29</sup> Con un tratamiento técnico más cercano al sinfonismo que a la percusión solista –repitiendo de esta manera la fórmula ya utilizada anteriormente por Alexander Tcherepnin en su *Sinfonía 1 en mi mayor* Op. 42 (1927), Amadeo Roldán en sus *Rítmicas V y VI* (1930) o Edgard Varèse en su *Ionisation* (1931)– los ocho percusionistas de la orquesta se ocupan de manera individual de los siguientes instrumentos: timbales, dos tambores, platos, dos bombos, dos tam-tam, dos cajas chinas, xilófono y vibráfono.

El protagonismo que Halffter asigna en su catálogo a la familia de la percusión converge en *Espejos* (1963).<sup>30</sup> Compuesta en una primera versión para tres percusionistas y cinta, su revisión definitiva para cuatro percusionistas y cinta<sup>31</sup> está fechada en noviembre de 1963, siendo estrenada el 2 de diciembre de 1964 dentro de los actos de la I Bienal Internacional de Música Contemporánea.<sup>32</sup> Las cuatro partes de percusión<sup>33</sup> presentan una alta dificultad rítmica y técnica, elementos que destacan el uso de la percusión desde una perspectiva serialista y confirman el interés de Halffter por la riqueza de posibilidades que aporta esta familia instrumental. Cristóbal Halffter ocupará la Cátedra de Composición y Formas Musicales del Conservatorio de Madrid en 1962, siendo director de este centro desde 1964 a 1966. Será en este breve período temporal cuando se potenciará la creación del Aula de Percusión del Conservatorio de Madrid, que será efectiva en el curso académico 1964-65.

El Ateneo de Madrid, y su Aula de Música, constituyó desde 1959 el espacio más importante en la divulgación de las nuevas tendencias musicales y de la nueva escritura para percusión. Al protagonismo del vibráfono en *Glosa* Op. 10 de Luis de Pablo, interpretado por el percusionista de la Orquesta Nacional Julio Magro el 2 de junio de 1961, le siguió cinco meses después la conferencia impartida por el compositor Karlheinz Stockhausen “Invención y descubrimiento”<sup>34</sup> tras la cual se procedió a la escucha mediante grabaciones discográficas de obras del compositor alemán entre la que

<sup>30</sup> Titulada inicialmente como *Epitafio a Ramón Gómez de la Serna*, para tres percusionistas y magnetofón, su estreno tendrá lugar el 21 de marzo de 1963 en el concierto homenaje al escritor Ramón Gómez de la Serna celebrado en el domicilio madrileño del mecenas portugués Duarte Pinto Coelho. Este homenaje, con obras de Ramón Barce, Miguel Ángel Coria, Tomás Marco, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y la ya citada participación de Cristóbal Halffter, se repetirá unos días después, el 28 de marzo, en el Aula de Música del Ateneo de Madrid, completando el programa la interpretación de *Zyklus* de Karlheinz Stockhausen por José María Martín Porrás.

<sup>31</sup> Su función consiste en la grabación de los primeros cuatro minutos y veintiún segundos de la obra para, posteriormente, rebobinar la cinta grabada y ser reproducida en su totalidad a partir del minuto seis. Las indicaciones de interpretación de la cinta aparecen en las páginas iniciales sin numerar de la partitura editada: “La grabación se hará siempre durante la ejecución de la obra en el concierto, y, a ser posible Stereo. Los amplificadores (sic) se colocarán a la espalda del público si solamente se dispone de dos. Siendo posible obtener más, se procurará envolver al público entre ellos. La potencia de la grabación, durante la reproducción, no deberá variarse. Para ello se deberá buscar el equilibrio de potencia necesario desde los primeros momentos en que lo grabado se superpone a lo que tocan los instrumentistas en directo, teniendo en cuenta la dinámica del contexto. Solamente se elevará gradualmente y hasta el máximo posible el potenciómetro –sin que llegue a distorsionar– desde el «Senza Tempo» del minuto 9’30” hasta el final de la grabación.”, en Universal Edition, UE 13 964, Londres, 1974.

<sup>32</sup> Es un joven Enrique García Asensio quien tomará la batuta para el estreno de la versión definitiva de *Espejos*.

<sup>33</sup> El set que debe abordar cada uno de los intérpretes de percusión es el siguiente: Percusión I: xilófono, 1 plato suspendido grande, 1 gong muy agudo, 2 tambores (el primero con bordones y el segundo sin bordones y muy grande), 4 bongos, 4 cencerros de afinaciones no definidas; Percusión II: vibráfono, 1 plato suspendido medio, 2 gong (el primero agudo y el segundo muy grave), 2 tam-tam (el primero agudo y el segundo muy profundo), 2 tambores (el primero muy agudo y sin bordones, el segundo muy grave con bordones), 1 bombo (de sonido profundo y potente); Percusión III: marimba, 1 plato suspendido grave, 1 gong medio, 2 tam-tam (el primero medio, el segundo lo más profundo posible y más profundo que el del percusionista II), 4 cajas chinas, 2 tom-tom (agudo y grave); Percusionista IV: campanólogo (tesitura c<sup>1</sup>-f<sup>2</sup>), glockenspiel, 4 triángulos, 4 calabazas, bombo (más agudo que el percusionista II pero también muy potente).

<sup>34</sup> Conferencia realizada en el Aula de Música del Ateneo de Madrid el 14 de noviembre de 1961.

destacó su obra para percusión solo *Zyklus* (1959),<sup>35</sup> partitura que tuvo una nueva escucha, esta vez en su estreno en España<sup>36</sup> bajo la interpretación del percusionista Christoph Caskel el 15 de noviembre de 1961.<sup>37</sup> Es evidente que la interpretación de Caskel causó en los percusionistas españoles una impresión positiva, como lo demuestra la inclusión de esta obra en el repertorio del joven Martín Porrás quien, en diciembre de 1962, interpretó *Zyklus*<sup>38</sup> en los conciertos del Aula de Música, hecho que marca un punto de partida en la difusión de piezas para solista de percusión por intérpretes españoles.<sup>39</sup> Ya en su faceta como profesor del conservatorio de Madrid, Martín Porrás considerará esta obra de vital importancia para la formación de sus alumnos al incluirla en el plan de estudios de los cursos superiores: “[...] para finalizar los estudios superiores de Percusión teníamos que interpretar, entre otras obras, *Zyklus*, de Karlheinz Stockhausen.”<sup>40</sup>

Los lenguajes vanguardistas, con su énfasis en aspectos tímbricos y rítmicos, influyeron decisivamente en la evolución de la familia de la percusión y de su técnica, lo que tuvo además como consecuencia el alto grado de profesionalización de los intérpretes. Pronto se hizo evidente la necesidad de crear en Madrid una enseñanza oficial

---

<sup>35</sup> El programa de la conferencia “Invención y descubrimiento” celebrada al día 14 de noviembre de 1961 en el Aula de Música del Ateneo de Madrid indica el repertorio ilustrativo de la conferencia, que está formado por *Kontrapunkte*, *Grupos* (sic) para tres orquestas, *Canto de los adolescentes*, *Zeitmasse*, *Ciclo* (sic) para un instrumentista de percusión y *Carré* para cuatro orquestas y cuatro coros (sic).

<sup>36</sup> Entre las obras que se interpretaron en el concierto realizado en las instalaciones del Instituto Nacional de Previsión como una iniciativa conjunta entre el Instituto Alemán de Madrid y Juventudes Musicales destacan *Zyklus* (1959) para percusión solo y *Kontakte* (1958) para piano, percusión y electrónica. Los intérpretes fueron David Tudor al piano, Christoph Caskel a la percusión y Karlheinz Stockhausen en la electrónica.

<sup>37</sup> El percusionista alemán Christoph Caskel destaca por su colaboración en 1959 con Karlheinz Stockhausen de la que surge la obra para percusión solo *Zyklus* y cuyo estreno es efectivo en Darmstadt el 25 de agosto de 1959. Su importancia como intérprete de percusión le lleva al estreno de parte del repertorio de esta primera mitad del siglo xx, destacando obras como *Kontakte* (1958) para piano, percusión y electrónica de Karlheinz Stockhausen, o *Coeur* (1959) para percusión solo de Sylvano Bussotti.

<sup>38</sup> Concierto realizado el 20 de diciembre de 1962 en el Aula de Música del Ateneo de Madrid en colaboración con Tiempo y Música, presentando el Grupo de Cámara de la Orquesta Sinfónica con Carmen Pérez Durías (soprano) y José María Martín Porrás (percusión) bajo la dirección de Alberto Blancafort. El programa incluyó las obras: *Constantes* (1960), de Carmelo Bernaola (primera audición); *Zyklus*, de Karlheinz Stockhausen; *Cinco Cánones* Op 16, de A. Webern; *Canciones de la ciudad*, Op 13, de Ramón Barce y *Polar* Op 12 de Luis de Pablo (primera audición pública). Una segunda interpretación de *Zyklus* en los conciertos del Aula de Música por parte de Martín Porrás se realizará el 28 de marzo de 1963, concierto homenaje a Ramón Gómez de la Serna.

<sup>39</sup> Encontramos una nueva interpretación de *Zyklus* por Martín Porrás el 23 de febrero de 1967 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>40</sup> Entrevista a Pedro Vicedo por J. Baldomero Llorens, Sevilla, 8 de octubre de 2016. Ver Anexo I, p. 343. La enseñanza de la música de la segunda mitad del siglo xx para percusión era indispensable en el plan de estudios de Martín Porrás y así, en el Programa Oficial de la Enseñanza de Instrumentos de Percusión, Curso 5º, indica *Zyklus* de Karlheinz Stockhausen como obra de estudio junto con otras del repertorio contemporáneo como el *Martillo sin dueño* de Pierre Boulez, *Espejos*, *Microformas*, *Secuencias* y *Anillos* de Cristóbal Halffter, o *Módulos* y *Polar* de Luis de Pablo. El programa de estudios, sin fechar y con signatura Doc. 15/27 (5) se ha consultado en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. El Boletín Oficial del Ministerio de Educación y Ciencia publica el 29 de julio de 1968 la orden de 21 de junio por la que se aprueba el Reglamento de exámenes y los programas de fin de grado o asignaturas de los Conservatorios de Música oficiales incluyendo *Zyklus* entre el repertorio a ser tratado durante el quinto curso de percusión.

que se hizo efectiva en el curso académico 1964-65 gracias al esfuerzo de los directores del Real Conservatorio Superior de Madrid –Cristóbal Halffter en principio y Francisco Calés posteriormente– y de José María Martín Porrás, en quien recaerá la tarea de: “[...] implantar en los conservatorios del Estado la enseñanza de instrumentos de percusión”.<sup>41</sup>

### **1.3. La consolidación de los intérpretes. Hacia una profesionalización de la percusión (1964-1976)**

El período comprendido entre los años 1964-1976 marca un tiempo de afianzamiento de la percusión gracias, en gran parte, a la puesta en funcionamiento de la asignatura reglada en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y, debido a la centralidad existente en este período, a la progresiva oficialización en el resto de territorios dependientes del Estado. Sin olvidar a los percusionistas ya en activo en las distintas orquestas y formaciones musicales, el fortalecimiento de esta especialidad viene dado por una mayor visibilidad que está presente gracias a grupos como Diabolus in Musica, a las invitaciones a los percusionistas del Conservatorio Estatal de Baviera bajo la dirección de Siegfried Fink, la organización de conciertos en las actividades del Real Conservatorio Superior de Madrid, el Aula de Música del Ateneo de Madrid, la visita de los Percusionistas de Estrasburgo, la aparición del concepto de solista de percusión gracias a la profesionalización de los nuevos intérpretes surgidos del Aula de Percusión del Conservatorio de Madrid y a los compositores, quienes emprenden la aventura de la composición de obras a solo.

#### **1.3.1. La puesta en marcha de la maquinaria administrativa. José María Martín Porrás y el Aula de Percusión del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid**

El Aula de Percusión del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid da sus primeros pasos en 1963 gracias los trámites realizados en el Ministerio por Martín Porrás. Sin embargo, para poder dar inicio a esta asignatura debe superarse el que es su principal obstáculo administrativo: la falta de titulación oficial por parte de los

---

<sup>41</sup> PÉREZ CASTILLO, Belén: “Martín Porrás, José María”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid: SGAE, 2000, p. 245.



percusionistas profesionales y, por extensión, también del principal actor en quien se confió para establecer la asignatura y estar al frente de la misma: José María Martín Porrás.

La solución a esta falta de titulación generalizada llega en 1964, con Cristóbal Halffter como director, al establecerse con carácter oficial la enseñanza de “Instrumentos de percusión”<sup>42</sup> en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, momento que se aprovecha para la realización de un examen especial<sup>43</sup> de percusión durante el último trimestre del curso académico 1963-64 con el fin de proporcionar una titulación oficial a todos aquellos profesionales que ya se encontraban en activo, según recordaba Martín Porrás: “[...] hicimos un examen especial para reconocer la valía de aquellos percusionistas que no tenían ninguna culpa de esa situación y que llevaban muchos años trabajando en bandas y orquestas”.<sup>44</sup> Para realizar este examen, los alumnos interesados debieron matricularse en un cursillo intensivo de tres meses de duración y que fue impartido por Martín Porrás. El Boletín Oficial del Estado publicó su contenido metodológico que, dividido en tres cursos, se organizaba en torno a las siguientes materias:

Primer curso: Historia de obras de compositores clásicos, románticos e impresionistas. Prácticas elementales de tímboles e instrumentos más corrientes (sic).

Segundo curso: Análisis de obras de compositores clásicos, románticos e impresionistas. Práctica de los instrumentos de percusión utilizados en tales obras.

Tercer curso: Análisis de obras de compositores contemporáneos desde Stravinsky (sic) a nuestros días. Práctica de los instrumentos de percusión utilizados en dichas obras.<sup>45</sup>

Los exámenes del cursillo intensivo se realizaron el 11 de junio de 1964 para las matrículas oficiales y un día más tarde, el 12 de junio, para las matrículas no oficiales, dando así las primeras titulaciones reglamentarias a los candidatos que lograron superar esta prueba.<sup>46</sup> Por su parte, José María Martín Porrás, aunque profesor de este cursillo,

---

<sup>42</sup> BOE número 24, del 28 de enero de 1964, p. 1256. Es en este momento cuando la administración autoriza al Real Conservatorio que “[...] adopte las medidas oportunas para la provisión interina de la plaza [...]”

<sup>43</sup> La autorización administrativa para la realización de este cursillo intensivo aparece en el BOE número 24, del 28 de enero de 1964, p. 1256.

<sup>44</sup> LÓPEZ, José Miguel y HERRERO, Santiago: “Dos entrevistas sobre pedagogía musical. José María Martín Porrás”, revista *Ritmo*, núm 452, junio 1975, p. 12.

<sup>45</sup> BOE número 68, del 19 de marzo de 1964, p. 3655.

<sup>46</sup> Consultado el libro de actas de exámenes oficiales (libro 442, pp. 258 y 259) y no oficiales (libro 421, pp. 236, 237 y 238).

también realizó su examen en matrícula no oficial<sup>47</sup> obteniendo de esta manera la titulación necesaria para acceder a las oposiciones para profesor de la asignatura “Timbales e instrumentos rítmicos”. La convocatoria de estas oposiciones tuvo que esperar la dotación económica correspondiente que se consiguió en 1965 tras la amortización de la plaza *Cultura general y literaria en relación con la música y el arte*,<sup>48</sup> momento en que Martín Porrás ingresa definitivamente en el Conservatorio como Profesor Especial Interino<sup>49</sup> y, como se refiere en los anuarios del curso académico 1964-65, dando oficialidad al inicio de las clases de percusión.<sup>50</sup> El concurso-oposición para la plaza de Percusión queda convocado en orden del 5 de abril de 1965<sup>51</sup> y, tras la convocatoria de los aspirantes admitidos<sup>52</sup> y la realización de las pruebas oportunas, José María Martín Porrás es nombrado en 1966 Profesor Especial de Instrumentos de Percusión del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid<sup>53</sup> consiguiendo de esta forma dotar de legalidad administrativa a la labor que, como profesor interino, llevaba años ejerciendo.

---

<sup>47</sup> Como profesor del cursillo intensivo y a la vez alumno en matrícula no oficial, José María Martín Porrás realiza su examen una semana más tarde que el resto de alumnos, el 19 de junio de 1964 (libro de actas de exámenes 421, p. 237).

<sup>48</sup> BOE número 51, del 1 de marzo de 1965, p. 3191. Esta plaza queda amortizada al solicitar su profesora, D<sup>a</sup> Ana María Carter Álvarez, una excedencia voluntaria el 22 de julio de 1962, en BOE número 258, de 27 de octubre de 1962, p. 15230, regresando de nuevo a la docencia en 1980 como profesora de Historia de la Música.

<sup>49</sup> Es en el anuario del año 1964-65 del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde aparece por primera vez el nombre de José María Martín Porrás en su página 4, cuadro de movimiento de personal durante el curso 1964-65 (alta administrativa el 4 de febrero de 1965), y en el cuadro de personal docente (páginas 6 y 7), ambas entradas con el nombramiento de Profesor Especial Interino.

<sup>50</sup> En este primer curso de enseñanza oficial de Percusión (1964-65) se realizan un total de 13 inscripciones para la enseñanza oficial y un total de 4 para la enseñanza no oficial.

<sup>51</sup> BOE número 94, del 20 de abril de 1965, p. 5774.

<sup>52</sup> BOE número 64, del 16 de marzo de 1966, p. 3163.

<sup>53</sup> BOE número 128, del 30 de mayo de 1966, p. 6757.



**Ilustración 2.** Jose María Martín Porrás. Fotografía aportada por sus familiares

El perfil artístico de Martín Porrás acredita la confianza que la administración depositó en su persona. De talante abierto, comenzó sus estudios musicales de la mano de su padre, José María Martín Domingo (1889-1961)<sup>54</sup> y, en unos años en los que no era posible la enseñanza oficial de la percusión, Martín Porrás recibió clases de los diferentes miembros de las orquestas madrileñas (Nacional y Sinfónica), destacando el timbalero de la Orquesta Nacional de España: Luis Vicente Sánchez-Beato.<sup>55</sup> Diferentes textos consultados indican que Martín Porrás realizó estudios en el extranjero<sup>56</sup> y afirmando que recibió distinciones a su trabajo “obteniendo importantes premios en esta especialidad”<sup>57</sup> aunque estos datos no han podido ser contrastados ya que Martín Porrás no indica

<sup>54</sup> José María Martín Domingo (Mahón, Menorca 1889 – Madrid 1961) estará vinculado a las bandas de música militares desde muy temprano, pasando a formar parte de la Banda Municipal de Madrid desde el mismo momento de su creación en 1909, banda en la que llegará a ocupar el puesto de subdirector.

<sup>55</sup> Su nombramiento como timbalero interino de la Orquesta Nacional de España se realizará por Orden del 10 de julio de 1940 (BOE del 19 de julio de 1940, p. 5024).

<sup>56</sup> En LÓPEZ, José Miguel y HERRERO, Santiago: “Dos entrevistas...”, p. 12, Martín Porrás afirma que “[...] estudió fuera de España”.

<sup>57</sup> PÉREZ CASTILLO, Belén: “Martín Porrás, José María”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid: SGAE, 2000, p. 245.

profesor o país en el que estudió. Tampoco los profesionales consultados, alumnos todos ellos de Porrás, han podido precisar si realizó estudios de percusión fuera de España.<sup>58</sup>

Como pedagogo, Martín Porrás infundió a sus alumnos el respeto por la música contemporánea, por las vanguardias y por los retos a través de partituras que consideraba de vital importancia para el mundo de la percusión. En palabras del percusionista Pedro Vicedo, “[...] éramos los jóvenes quienes nos enfrentábamos a los nuevos proyectos, en parte por su novedad y porque también se nos había inculcado otro concepto de lo que era la especialidad de Percusión [...]”.<sup>59</sup> El material pedagógico utilizado por José María Martín Porrás en el Real Conservatorio de Madrid se basaba en estudios y ejercicios preparados por él mismo y que pasaba a sus alumnos, quienes debían copiar los ejercicios en sus propios cuadernos. Estos materiales preparaban técnicamente al alumno para la interpretación de obras más complejas, formando al percusionista desde los cursos inferiores hasta alcanzar la comprensión de la música contemporánea al finalizar su enseñanza. El percusionista Pedro Vicedo, alumno de Martín Porrás en los primeros años de andadura del Aula de Percusión, describe los materiales que utilizó en sus años de estudiante:

El material pedagógico con que yo estudié en el Conservatorio Superior de Música de Madrid consistía básicamente en unos apuntes, (los cuales tenías que copiarlos a mano, puesto que en aquellos tiempos no existían las fotocopadoras) y que el propio profesor, D. José M<sup>a</sup> Martín Porrás, había escrito. Consistían en una serie de estudios para timbales, caja y multipercusión. Además, para reforzar nuestro aprendizaje, disponíamos de los *12 estudios de caja* de J. Delécluse, y los *20 estudios de timbales*, así como el *Método de Vibráfono* de este mismo autor. Este era todo el material con el que contábamos para nuestro aprendizaje.<sup>60</sup>

La estructuración del plan general de estudios en cinco cursos propuesta por Martín Porrás se basaba en el siguiente contenido: Primer curso: Timbales clásicos, caja y rítmica; Segundo curso: Timbales cromáticos, instrumentos diversos y rítmica; Curso tercero: Timbales cromáticos, instrumentos diversos y rítmica; Cuarto curso: Percusión combinada; Quinto curso: Percusión y nuevas grañas musicales. Como vemos, Martín Porrás reservaba el último de los años de la carrera de Percusión a la interpretación de la

---

<sup>58</sup> José Luis Temes, en llamada telefónica personal (22 de septiembre de 2018), me indica que: “Puede que estudiase algo con algún profesor extranjero pero no creo que fuese alumno habitual o estable”.

<sup>59</sup> Entrevista a Pedro Vicedo por J. Baldomero Llorens. Sevilla, 8 octubre 2016. Ver Anexo I, p. 345.

<sup>60</sup> *Ibid.*

música contemporánea, incluyendo en el plan de estudios obras como *Zyklus* de Stockhausen o *Vivencia* de Agustín Bertomeu:

[...] en Primero se estudia Timbal y Caja; es un curso preparatorio, una gimnasia más que nada, para que se vaya teniendo elasticidad en la muñeca. En Segundo se empieza con los platos, panderetas, castañuelas, triángulo, xilófono, con un repertorio universal. En Tercero se da el xilófono, vibráfono, timbales cromáticos, y ya se prepara al alumno para la música actual. En Cuarto hay obras como *La historia del soldado*, *La Consagración de la Primavera*, una *Sonata* de Bartók... Y en Quinto se dedica toda la atención a la música contemporánea exclusivamente.<sup>61</sup>

El material didáctico implantado por Martín Porrás, *Tratado de instrumentos de percusión y rítmica*, será publicado en 1973 por la Editorial Alpuerto de Madrid. Aunque el proyecto de edición contaba con cinco libros correspondiendo a cada uno de los cinco años de enseñanza oficial diseñada en el Decreto 2618/1966 de 10 de octubre, sólo se llegaron a publicar los tres primeros: “[...] Martín Porrás tuvo que partir de cero (editar los libros que eran cinco pero solo se publicaron tres...)”.<sup>62</sup> Este plan de estudios apostaba por la multipercusión en un apartado específico denominado “Ejercicios de percusión combinada” con los que Martín Porrás pretendía “[...] despertar los reflejos del alumno y prepararlo poco a poco para la interpretación de la nueva música, también llamada música viva”.<sup>63</sup> Con estos ejercicios el alumno se familiarizaba con el concepto y la idea de interpretación espacial, tan necesaria para abordar las obras de multipercusión.

La figura de Martín Porrás ha dejado una profunda huella en sus alumnos, hoy excelentes profesionales repartidos por las orquestas y conservatorios de la geografía nacional, quienes le consideran como “el padre de la percusión en España”. Su enseñanza creó una escuela de percusionistas propia cuya base fue la humildad y la profesionalidad del intérprete:

Nosotros enseñamos para ser profesionales, no divos. Que el percusionista sepa estar en una orquesta, esto es lo esencial; para ser divo, luego ha de estudiar mucho más. Nuestro éxito consiste en que enseñamos para que la gente se gane la vida honradamente en los puestos de una orquesta sinfónica u otro grupo musical.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> LÓPEZ, José Miguel y HERRERO, Santiago: “Dos entrevistas sobre pedagogía musical. José María Martín Porrás”, revista *Ritmo*, núm. 452, junio 1975, p. 13.

<sup>62</sup> Entrevista a José Luis Temes por J. Baldomero Llorens. Madrid, 9 de febrero de 2015. Ver Anexo I, p. 339.

<sup>63</sup> MARTÍN PORRÁS, José María: *Tratado de instrumentos de percusión y rítmica. Curso tercero*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1973, p. 63.

<sup>64</sup> LÓPEZ, José Miguel y HERRERO, Santiago: “Dos entrevistas...”, p. 12.

El interés por la percusión hizo que pronto el Aula se quedara pequeña debido a una alta demanda de los estudios. Por ello Martín Porrás solicitó el nombramiento de un puesto de “auxiliar particular de la clase de Percusión” destinado a un joven Pedro Vicedo, designación que se hizo efectiva el 16 de noviembre de 1970 y sólo para el curso académico 1970-71. Pero Martín Porrás, siendo consciente de su perfil clásico –“música sinfónica desde el clasicismo hasta Stockhausen, pasando por todos los estilos intermedios”–<sup>65</sup> ampliará el personal docente desde una perspectiva alejada del sinfonismo: la música ligera y el jazz, contratando a Enrique Llácer “Regolí” (Alcoy, 1934). Para José Luis Temes “[Martín Porrás] necesitó cubrir una demanda que él no cubría, que era la batería, y fue la razón por la que entró en contacto con ‘Regolí’ [...] [quien] era absolutamente un fuera de serie.”<sup>66</sup> La posición de “Regolí” en el conservatorio, primero como profesor Auxiliar y después como Auxiliar Numerario, llegará hasta el 1 de octubre de 1985, sólo dos meses después de la jubilación de Martín Porrás,<sup>67</sup> momento en que pedirá una excedencia voluntaria centrando su ocupación en la plaza de timbalero de la Orquesta Nacional de España y en la composición de obras para percusión y sinfónicas.

### **1.3.2. La difusión en España de un nuevo repertorio para percusión: los nuevos percusionistas**

De forma paralela a toda esta agitación administrativa, una serie de actividades y conciertos contribuirán al afianzamiento de un nuevo repertorio para percusión. A los conciertos organizados en el Aula de Música del Ateneo se incorporaron los ciclos de divulgación musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En el primero de los espacios tuvieron cabida en 1965<sup>68</sup> obras como la *Sonata para dos pianos y percusión* de Béla Bartók, el estreno en España de *Las Bodas* de Igor Stravinski y, ya en 1966, la reunión de los intérpretes de percusión de las orquestas Nacional, Sinfónica, Filarmónica y Sinfónica de la RTV Española (sic) en una sola “orquesta de percusión”<sup>69</sup>

<sup>65</sup> LÓPEZ, José Miguel y HERRERO, Santiago: “Dos entrevistas...”, p. 12.

<sup>66</sup> Entrevista a Jose Luis Temes por J. Baldomero Llorens. Madrid, 9 de febrero de 2015. Ver Anexo I, p. 339.

<sup>67</sup> La jubilación de Martín Porrás será efectiva el 23 de julio de 1985.

<sup>68</sup> Concierto realizado el 11 de febrero de 1965 organizado por el Aula de Música del Ateneo de Madrid. En el programa se interpretaron obras relevantes del repertorio para ensemble mixto con percusión: Sonata para dos pianos y percusión de Béla Bartók y *Las Bodas* de Igor Strawinski, en primera audición en Madrid. En la percusión: Julio Magro, José María Martín Porrás, Luis Pollán, Félix Puertas, Pedro Puerto y Vicente Redondo.

<sup>69</sup> El repertorio escogido para este concierto realizado el 22 de febrero de 1966, aborda la primera audición en España de dos obras imprescindibles del repertorio para grupo de percusión: *Ionisation* (1931) de Edgard Varèse y *Cantata para América Mágica* (1960) de Alberto Ginastera, ambas obras necesarias para conocer la diversidad tímbrica y las

con las primeras interpretaciones en España de *Traza* de Carmelo Bernaola, *Ionisation* de Edgard Varèse, *Cantata para América Mágica* de Alberto Ginastera junto con la ya interpretada *IV Microforma* de Cristóbal Halffter. A partir de 1967, y dentro del espacio académico, Martín Porrás comienza su intensa labor de divulgación hacia profesores, alumnos y jóvenes universitarios con la organización de conferencias-concierto, actividades que presentarán al público obras como *Zyklus* de Karlheinz Stockhausen<sup>70</sup> o *Vision des temps immémoriaux* de Antoine Tisné<sup>71</sup> y, en 1968, la novedosa presentación de un programa para percusión sola a cargo del percusionista Michael W. Ranta<sup>72</sup> con el estreno en España de obras imprescindibles para el repertorio de multipercusión como *Interieur I* de Helmut Lachenmann, *The King of Denmark* de Morton Feldmann y *27'10.554''* de John Cage.

La presentación en Barcelona del grupo Diabolus in Musica en 1966 permitió dar visibilidad a la figura de Robert Armengol (1934-1991) quien, bajo la batuta de Joan Guinjoan, se encargó del estreno de gran parte del repertorio nacional e internacional donde la percusión presenta un papel protagonista.<sup>73</sup> Desde los inicios de la concepción de Diabolus in Musica, Guinjoan tuvo claro el papel determinante que la percusión estaba tomando en las nuevas propuestas europeas, dando presencia a esta especialidad en sus primeras obras de catálogo como *Trois mouvements pour piano, clarinete et percussion* (1965), *Miniaturas* (1965) para violín, clarinete, piano y percusión o *Cinco estudios para dos pianos y percusión* (1968). Para Guinjoan “[Robert Armengol] era el mejor percusionista que había por aquí, tenía muchas inquietudes y abordaba cualquier partitura

---

posibilidades rítmicas y técnicas que ofrece la percusión gracias al amplio abanico de instrumentos desplegados en escena. Junto con las obras de Varèse y Ginastera el programa se completó con las *Microformas (variación IV. Ritmos sin afinación determinada)* de Cristóbal Halffter y la primera audición absoluta de *Traza* (1966) del compositor Carmelo Bernaola. Erróneamente se ubica el estreno en España de *Ionisation* de Edgard Varèse en el concierto realizado por el Grupo de Percusión de Madrid en la Fundación Juan March el 25 de enero de 1978. Este dato ha sido recientemente puesto de nuevo en valor en las notas al programa del concierto realizado el 6 de noviembre de 2017 en la Fundación Juan March por el grupo de Percusión del Conservatorio Superior de Música de Aragón bajo la dirección de César Peris. Con la consulta de este programa puedo indicar que el estreno en España de *Ionisation* se realizó en este concierto organizado por el Aula de Música del Ateneo. Una segunda audición en España de *Ionisation* por los Percusionistas de Estrasburgo tendrá lugar el 15 de mayo de 1971 en Toledo, en esta ocasión, e su versión para seis percusionistas.

<sup>70</sup> Conferencia-concierto realizada el 23 de febrero de 1967.

<sup>71</sup> Concierto de Ondas Martenot, Piano y Percusión celebrado el 5 de diciembre de 1967 en colaboración con el Instituto Francés, a cargo de *François Deslogeres*, ondas; *Anne Marie de Lavilleon*, piano, y *José María Martín Porrás*, percusión. En el programa, las obras *Suite* para ondas Martenot y piano; de Darius Milhaud; *Séve* para ondas Martenot, de Alan Bancquart; *Chant funebre* para ondas y piano, de J. Challey; *Lalita* para ondas y percusión, de J. Charpentier; *Antiphonaire* para ondas y percusión, de J. J. Werner y *Vision des temps immémoriaux* para ondas, piano y percusión de A. Tisné.

<sup>72</sup> Concierto realizado el 27 de febrero de 1968 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>73</sup> Robert Armengol realiza el estreno de *Tensió-Relax* de Joan Guinjoan el 1 de febrero de 1972. Erróneamente se le atribuye el estreno en España de *Interieur I* de Helmut Lachenmann, obra que ya fue interpretada por el percusionista Michael W. Ranta el 27 de febrero de 1968 en Madrid.

con mucho rigor y profesionalidad.”<sup>74</sup> Armengol llegó a ser profesor del Conservatorio Municipal durante un breve período de tiempo (apenas un par de años)<sup>75</sup> dejando esta plaza de docente para dedicarse a la interpretación. Miembro de la Orquesta de Barcelona desde 1967, su participación como percusionista en el grupo Diabolus in Musica le permitió estar al tanto de las vanguardias y abordar partituras de gran dificultad técnica.



**Ilustración 3.** Robert Armengol bajo la batuta de Ros Marbá interpretando el *Concerto pour batterie et petit orchestre*, Op 109 de Darius Milhaud. Fotografía aportada por Robert Armengol hijo.

Una de las circunstancias que estimuló la creación y difusión del nuevo repertorio para percusión en España fue la asidua presencia del percusionista Siegfried Fink en Barcelona a partir de 1965.<sup>76</sup> Su colaboración fue decisiva en obras como *Traza* (1967) de Carmelo Bernaola, *Noche pasiva del sentido* (1970) de Cristóbal Halffter, *Floreal* (1969) y *Miríada* (1969-70) de Tomás Marco, *Música per a tres percussionistes* (1967)

<sup>74</sup> Entrevista a Joan Guinjoan por J. Baldomero Llorens. Barcelona, 30 junio 2015. Ver Anexo I, p. 317.

<sup>75</sup> Entre algunos de sus alumnos se cuenta a Xavier Joaquín o Albert Moraleda.

<sup>76</sup> Concierto celebrado el 26 de octubre de 1965 dentro del III Festival Internacional de música en Barcelona con obras de Hans Otte: *Defilé-entreacte-révèrence*, voz y piano (primera audición en Barcelona); Riedl: *Stück für Schlagzeug 1957*, percusión sola (primera audición en Barcelona); Mauricio Kagel: *Antithese*, electrónica (primera audición en Barcelona); Werner Heider: *Resultate*, vibráfono solo (primera audición en Barcelona); Nikos Mamangakis: *Construcciones*, flauta y percusión (primera audición en Barcelona); Haubenstock-Ramati: *Liaisons*, vibráfono y marimba; Klaus Hashaguen: *Meditation*, percusión sola; Klaus Hashaguen: *Giorno per giorno*.



<sup>77</sup> de Xavier Benguerel – compuesta con procedimientos seriales<sup>78</sup> para ser estrenada por el Conjunto de Percusión del Conservatorio Estatal de Baviera, Würzburg, bajo la dirección de su profesor Siegfried Fink<sup>79</sup>– y el encargo de *Sonidos de la noche* (1969) de Josep Soler, obra para seis percusionistas<sup>80</sup> donde presenta el sistema serial en los instrumentos de altura determinada.

Otro importante estímulo para creadores e intérpretes españoles se produjo con las dos visitas que los Percusionistas de Estrasburgo (Le Percussions de Strasbourg) realizaron en España en 1971. La primera de ellas el 15 de mayo en la III Decena de Música en Toledo con obras de Kabeláč, Scherchen, Varèse<sup>81</sup> y Serocki,<sup>82</sup> y la segunda en el Festival de Música y Danza de Granada el 7 de julio, con obras de Tomás Marco, Kabeláč y Xenakis.<sup>83</sup> Para Jose Luis Temes la influencia que los Percusionistas de Estrasburgo ejercieron en los compositores españoles “[...] fue decisiva, absolutamente fundamental. Fueron ellos los que impusieron esa manera de un percusionista rodeado de 200 cosas. [...]”.<sup>84</sup>

Por fin, es preciso destacar la presencia en los Encuentros de Pamplona celebrados en 1972 del ensemble de percusión del compositor norteamericano Steve Reich, que interpretó su obra *Drumming* (1971). Presentado por la compañía del propio compositor con la colaboración de Laura Dean en la danza, la interpretación de esta obra el 1 de julio en el gimnasio Anaitasuna daba paso a un lenguaje más claro y perceptible, en el que el ritmo y la percusión ocuparían un papel central.

A lo largo de este período –finales de los años sesenta y la primera mitad de los setenta– surgen las obras para solista que forman parte de este trabajo de investigación.

---

<sup>77</sup> Percusión I: vibráfono, crótalo agudo (sin afinación determinada), plato suspendido agudo, tam-tam agudo, triángulo. Percusión II: marimba, crótalo grave (sin afinación determinada), maracas, plato suspendido grave, tam-tam grave. Percusión III: bongos, cencerro, claves, crótalo mediano (sin afinación determinada), gong, plato suspendido mediano, tam-tam mediano, timbales (si<sub>1</sub>, sol<sub>1</sub>), xilófono, temple-block y dos tom-tom.

<sup>78</sup> La visibilidad de los procesos seriales en *Música per a tres percussionistes*, queda más presente en los instrumentos determinados (vibráfono, marimba y xilófono) mientras que los de altura indeterminada presentan un discurso melódico-lineal lleno de matices tímbricos, especialmente en la parte del percusionista III.

<sup>79</sup> Estreno el 9 de mayo de 1968 por el Grupo de Percusión de Würzburg bajo la dirección de Siegfried Fink.

<sup>80</sup> Percusionista I: vibráfono, 5 temple-block, 1 crótalo (sol). Percusionista II: marimba, tam-tam, 4 cencerros, 2 congas. Percusionista III: plato suspendido, 2 wood-blocks. Percusionista IV: campanas, tam-tam, maracas, gong en agua. Percusionista V: plato suspendido, xilófono. Percusionista VI: plato suspendido, glockenspiel, flexatón y güiro.

<sup>81</sup> En la versión original de *Ionisation* de Edgard Varèse, son trece los percusionistas necesarios para su interpretación. Los Percusionistas de Estrasburgo realizan una reducción del número de intérpretes de trece a seis, partitura que es estrenada el 11 de noviembre de 1967 en Südwestfunk, Baden-Baden.

<sup>82</sup> En el concierto realizado en el Palacio de Fuensalida, se interpretan las obras *Ocho invenciones* de Miloslav Kabeláč, *Shen* de Tona Scherchen, *Ionisation* de Edgard Varèse y *Continuum* de Kazimierz Serocki.

<sup>83</sup> En esta ocasión, el programa está compuesto por la obras *Necronomicon* de Tomás Marco, *Ocho invenciones* de Miloslav Kabeláč y *Persephassa* de Iannis Xenakis.

<sup>84</sup> Entrevista a Jose Luis Temes por J. Baldomero Llorens. Madrid, 9 de febrero de 2015. Ver Anexo I, p. 339.

Algunos de los alumnos más aventajados del Aula de Percusión del Conservatorio de Madrid comenzaron a tener su protagonismo como solistas desde los años setenta con las obras tratadas en esta tesis doctoral: *C-3* de Carlos Cruz de Castro (estreno realizado en Salamanca por Joan Iborra), *Vivencia* de Agustín Bertomeu (estreno realizado en Segovia por Pedro Vicedo) y *Un Poème Batteur* de Francisco Guerrero que, en su versión para dos percusionistas, fue estrenada por el Dúo Iborra-Benet en Valencia en 1976. El repertorio que abordarán los jóvenes intérpretes durante estos años muestra la agitación de las vanguardias europeas, reformando el lenguaje clásico desde la evolución del intérprete y el conocimiento por los compositores de las nuevas posibilidades técnicas y tímbricas. Los procesos seriales presentados por Halffter en sus primeras obras para percusión y, en menor medida en la obra de Agustín Bertomeu *Vivencia*, junto con el interés por la música gráfica presentado por Francisco Guerrero en *Un Poème Batteur* o Luis de Pablo en *Le Prie-dieu sur la terrasse* y *Floreal* de Tomás Marco, permiten la evolución del lenguaje desde la inarmonicidad propiciada por la experimentación y aleatoriedad –también incluida en el primer lenguaje de Carlos Cruz de Castro mediante la elección de timbres– hasta procesos más armónicos donde comenzarán a tener una mayor presencia los instrumentos de láminas (marimba y vibráfono).

Este mayor interés por los instrumentos de láminas, creciente a partir de 1976, se hizo evidente con la contratación como profesores del Aula del Conservatorio de Madrid –por petición de Martín Porrás– de dos jóvenes percusionistas: Joan Iborra y Javier Benet, cuyo objetivo fue el de: [...] hacer que los alumnos aprendieran a tocar las láminas.”<sup>85</sup> El conocimiento por parte de los alumnos de nuevas técnicas para cuatro baquetas y la llegada de un repertorio más tonal fue determinante para un cambio en el plan de estudios que dejó de lado la experimentación y los lenguajes más vanguardistas a favor de procedimientos más armónicos.

Nuevos grupos y nuevos intérpretes surgirían a nivel nacional de manera natural como consecuencia de la consolidación producida en estos años. Entre estos proyectos destaca especialmente el Grupo de Percusión de Madrid, creado en 1976 tras la huella dejada por los Percusionistas de Estrasburgo en 1971. Con el beneplácito de Martín Porrás<sup>86</sup> y encabezado por José Luis Temes, varios jóvenes del Aula de Percusión

---

<sup>85</sup> Entrevista a Javier Benet por J. Baldomero Llorens. Madrid, 9 de julio de 2018. Ver Anexo I, p. 291.

<sup>86</sup> “[...] yo quisiera crear [un grupo] aquí, y además tengo buenos elementos que lo podrían hacer [...]”, en LÓPEZ, José Miguel y HERRERO, Santiago: “Dos entrevistas sobre pedagogía musical. José María Martín Porrás”, revista *Ritmo*, núm 452, junio 1975, p. 13.

comenzaron a preparar obras de ensemble con el objetivo inicial de “[...] ofrecer unos conciertos divulgativos, aislados, casi como extensión de la Cátedra del Conservatorio”.<sup>87</sup> Pronto el grupo se independiza tomando su particular camino gracias al apoyo de Jesús Aguirre, Director General de la Comisaría de la Música. La amplia difusión del repertorio contemporáneo realizada por el Grupo de Percusión de Madrid consolida una apuesta por los autores españoles, estrenando durante su corta carrera gran parte de las obras de los compositores interesados en la percusión, lo que convierte a este grupo en un referente de la difusión de la percusión en España<sup>88</sup> hasta el cese de su actividad de conciertos en el año 1980.

En una posición intermedia se encontrará Xavier Joaquín (1947-1996) quien, a pesar de que su actividad profesional comenzó a tener relevancia fuera de la acotación temporal de esta tesis, fue el percusionista de referencia que tomó el relevo de la enseñanza y la interpretación en Barcelona. Tras finalizar sus estudios de Percusión en el Conservatorio Municipal y obtener el Premio Extraordinario en 1973, entró en contacto con la escuela de percusión alemana y su mayor representante, Siegfried Fink, con quien perfeccionó estudios en la Hochschule für Musik de la Universidad de Würzburg, obteniendo el Diploma en Percusión en 1987. Profesor en el Conservatorio Municipal de Barcelona desde 1980, alternó su faceta pedagógica con la concertística y compositiva. Una de sus mayores aportaciones a la pedagogía en el Conservatorio de Barcelona fue la actualización del plan de estudios que adaptó fijándose en el plan del Conservatorio de Würzburg y cuya base metodológica consistía, a diferencia del plan de estudios implantado por Martín Porrás en Madrid, en la enseñanza gradual desde un inicio de toda la familia de instrumentos de percusión:

[...] dicha asignatura consta de cinco cursos y se divide: primer curso, Caja; a los tres meses, Batería [...]; a los cinco meses, Xilófono elemental, para empezar a los ocho meses timbales. En el segundo curso, los mismos instrumentos que en el curso anterior más Marimba; a los tres meses, Lira, y a los cinco meses, Vibráfono. De esta manera van entrando paulatinamente todos los instrumentos, y cuando el alumno empieza el tercer curso los toca ya todos completos, dedicándose los cursos cuarto y quinto a técnica y perfeccionamiento.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> TEMES, José Luis: *Quisiera ser tan alto... [Recuerdos de 40 años de música española]*, Madrid: Ediciones Línea, 2015, p. 68.

<sup>88</sup> Es el propio José Luis Temes en *Quisiera ser tan alto...* quien repasa recuerdos y anécdotas de su propia vida musical, centrando algunos de estos recuerdos con el Grupo de Percusión de Madrid. La memoria aquí plasmada aporta la única historia conocida de este fugaz pero importante grupo.

<sup>89</sup> CRUELLS, Jose: “También la enseñanza de la percusión necesita renovación”, en revista *Ritmo*, núm 446, noviembre 1974, p. 15.



**Ilustración 4.** Xavier Joaquín en un concierto en el Casal del Metge, Barcelona.  
Fotografía aportada por Robert Armengol hijo.  
A la izquierda de la imagen se encuentra el set de *Tensió-Relax*, de Joan Guinjoan.

Todo este amplio empuje en la metodología y divulgación de la familia de la percusión, con la potenciación y llegada de nuevas partituras para los instrumentos de láminas (marimba y vibráfono), tiene su fin en el año 1985, cuando la necesaria internacionalización de la nueva generación de intérpretes en búsqueda de las últimas tendencias y técnicas de la percusión europea, coincidirá con la jubilación del gran impulsor de esta especialidad: José María Martín Porrás.



## CAPÍTULO 2

### FLOREAL (MÚSICA CELESTIAL Nº 2) PARA PERCUSIÓN SOLO. UN ACERCAMIENTO INTERPRETATIVO A LA OBRA DE TOMÁS MARCO

El catálogo español de obras para multipercusión se inaugura con *Floreal (Música celestial nº 2)* del compositor madrileño Tomás Marco (1942-). La obra fue creada en 1969 tras su período de viajes a Alemania realizando estudios y colaboraciones con Stockhausen en la ciudad de Colonia. Durante este tiempo conoce al percusionista alemán Siegfried Fink, quien es el artífice del encargo y estreno de *Floreal* en Núremberg en junio del mismo año de su composición.<sup>1</sup>

#### 2.1. *Floreal (Música celestial nº 2)* (1969), para percusión solo

Tres fueron las obras que bajo el subtítulo de *Música celestial* realizó Tomás Marco en el período comprendido entre 1968 y 1971, pero solo en una de estas partituras usará los instrumentos de percusión. El autor engloba en este subtítulo a un grupo de obras cuya principal característica será el carácter pausado del tempo y una cierta connotación de inmaterialidad relacionada con esa percepción particular del tiempo, lo que nos da una cercanía conceptual y espiritual a obras como *Stimmung* (1968) de Karlheinz Stockhausen:

Música celestial es el nombre que he dado a una serie de composiciones cuyas principales características son dinámicas quietas y lentas, tiempos calmados, que podrían ser consideradas, hasta cierto punto, como música espiritual<sup>2</sup>

La primera de las *Músicas celestiales* de Marco, *Vitral (Música celestial nº 1)*, compuesta para órgano y orquesta de cuerda entre los años 1968 y 1969, fue la obra con la que obtuvo Marco el Premio Nacional de Música.<sup>3</sup> La tercera de las obras que adopta este subtítulo, *Quasi un Requiem (Música celestial nº 3)* (1965, rev. 1971), es obra

---

<sup>1</sup> Como indico más adelante, este dato no ha podido ser contrastado.

<sup>2</sup> Prólogo a la edición de la partitura. N. Simrock, Elite Edition 2816, Hamburg-London.

<sup>3</sup> El Premio Nacional de Música en la modalidad de composición en el año 1969 es compartido entre Tomás Marco por su obra *Vitral*, y Lorenzo Ondarra por su obra *Diálogos*.

compuesta para cuarteto solista de cuerda y orquesta de cuerda, dedicada *In memoriam* a Gerardo Gombau.

La flexibilidad interior, característica común entre las *Músicas celestiales*, queda condicionada por la interpretación y vendrá dada por la falta de indicación de tempo en la partitura. El autor da libertad al intérprete para que éste decida la duración de los gestos musicales según su organicidad técnica en la ejecución proporcionándole de esta manera libertad y responsabilidad en el resultado final de la obra. Esta flexibilidad queda apoyada mediante el concepto de pausas o calderones donde el percusionista debe dar sentido general a la obra y realizar tres conceptos de pausa diferentes (lenta-media-rápida) pero evitando una descompensación entre secciones y la falta de estructura general de la obra.

*Floreal (Música celestial nº 2)* está considerada la primera pieza para multipercusión de un compositor español, obra que surgirá gracias al encargo realizado por Siegfried Fink a un joven Tomás Marco en un período de colaboración con Stockhausen en la ciudad alemana de Colonia.

[...] fue el año que estuve de ayudante con Stockhausen en Colonia. Conocí un poco antes a Siegfried Fink, que entonces era un percusionista muy conocido, de los mejores de Europa, y actuaba mucho, tenía muchos conciertos. Venía a España con cierta frecuencia y me pidió que le hiciera una obra. Esta fue la obra que hice [...] <sup>4</sup>

Una de las principales características que Tomás Marco querrá plasmar en *Floreal* será la variedad tímbrica en contraposición al excesivo uso rítmico que los compositores emplearán en las obras para percusión de este período. Para ello, Marco retomará el ideal de experimentación sonora –que ya realizó con *Zaj* durante los años 1965-67– al estudiar y probar con los instrumentos, con las baquetas y con los diversos objetos.

[...] La experimentación, dentro de un contexto temporal muy flexible, tiene que ver con métodos poco habituales de producción de sonido, formas de ataque en un ensayo de sonoridades percutivas delicadas que suponen una interesante novedad en relación a las técnicas al uso de las fechas en las que fue compuesta la obra. <sup>5</sup>

Para descartar la presencia rítmica, Tomás Marco elegirá un orgánico centrado en instrumentos metálicos, instrumentos de alta capacidad resonante que no permiten la

---

<sup>4</sup> Entrevista a Tomás Marco por J. Baldomero Llorens. Madrid, 22 de octubre de 2015. Ver Anexo I, p. 325.

<sup>5</sup> CURESES, Marta. *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid: ICCMU, 2007, p. 109.

definición del ritmo pero sí apoyan el carácter poético y la flexibilidad en la interpretación.

El catálogo del autor indica el estreno de *Floreal* por el percusionista Siegfried Fink en Núremberg, en junio de 1969. El dato del estreno en España lo aporta Marco en la entrevista realizada para este trabajo, situándolo en la ciudad de Barcelona durante uno de los muchos conciertos que Fink realizó en esta ciudad. No ha sido posible confirmar ninguna de estas dos fechas mediante la consulta en hemerotecas o bibliotecas, ni tampoco ha sido posible la obtención del programa de mano de los conciertos. El autor, por su parte, no ha aportado documentación respecto a estos datos más allá de las indicaciones en su catálogo y en la entrevista.

La obra será divulgada dentro del mundo académico en Madrid gracias a José María Martín Porrás quien la incluirá, en su edición manuscrita, como obra a ser interpretada por los alumnos de percusión del conservatorio. La mayor difusión de la partitura llegará gracias a la publicación y comercialización en la editorial N. Simrock en 1976, alejando a los intérpretes de la edición original realizada por el autor. Percusionistas como Pedro Vicedo en Sevilla, Xavier Joaquín en Barcelona o Pedro Estevan en Madrid son los principales intérpretes encargados a nivel nacional de divulgar la partitura.

La primera de las interpretaciones en España de la que tengo información corresponde a la gira realizada por el percusionista Pedro Vicedo en 1974 junto con el autor, Tomás Marco. Mediante la financiación de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla y de la delegación de Cultura de la Diputación de Badajoz, autor e intérprete se embarcarán en la realización de cuatro conciertos-conferencia en las ciudades de Sevilla,<sup>6</sup> Osuna, Badajoz y Huelva.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Enrique Sánchez Pedrote publicará la crónica de la conferencia-concierto en el *Diario ABC* (Edición Sevilla) el 1 de marzo de 1974, p. 55, dando una visión general del acto que se realizó en torno a la música contemporánea: “[...] Después de explicar los instrumentos de percusión que habían de ser utilizados en las ilustraciones musicales por Pedro Vicedo (vibráfono, tam tam, platos, timbal y otros), analiza [Tomás Marco] las dos obras que servirían a este fin: «Floreal» (Música Celestial nº 2), del propio conferenciante, y «Vivencia», de Agustín Bertomeu. La primera pertenece a una especie de «suite» para diversas combinaciones instrumentales, creada con un sentido de placidez, al contrario de la creación de Bertomeu, con un sentido más agitado y atormentado. En ambas, Vicedo hizo alarde de una perfección de auténtico virtuoso, acreditando sobradamente lo afirmado por Marco, que le estima como el mejor percusionista de nuestro país.”

<sup>7</sup> Pedro Vicedo aporta programas de tres de estos conciertos-conferencias: Sevilla, 27 de febrero; Osuna, 28 de febrero y Badajoz, 24 de abril. Un cuarto concierto se realiza en Huelva en el mes de abril de 1974, en fecha cercana al realizado en Badajoz.



Posteriores interpretaciones de *Floreal* se realizarán por Xavier Joaquín en la Fundación Juan March dentro de su ciclo Aula de Reestrenos el 29 de abril de 1987,<sup>8</sup> y por Pedro Estevan quien, como componente del grupo LIM, llevará *Floreal* a Ciudad Real<sup>9</sup> el 21 de octubre de 1987, a Roma el 27 de noviembre de 1989, y a Madrid el 19 de diciembre del mismo año. Cabe destacar la amplia diferencia temporal entre las interpretaciones de Pedro Vicedo y las realizadas por Xavier Joaquín y Pedro Estevan.

### **2.1.1. La partitura**

Como fuente primaria de este capítulo me centraré en este punto en la partitura, de la que he encontrado dos ediciones similares pero con ciertas divergencias que estudiaré más adelante. La primera de las partituras –la que denominaré “partitura original”– es una edición en A3 que me fue entregada por el autor; la segunda –que designaré como “partitura editada”– será la ya nombrada publicación en la editorial N. Simrock, Elite Edition 2816 y de la que Siegfried Fink fue editor. Presento a continuación un breve estudio físico de cada una de ellas.

#### **2.1.1.1. La partitura original**

La edición de la partitura original, como corresponde a la mayoría de partituras de carácter gráfico que se imprimieron en esta época, fue dibujada en papel vegetal, sistema que permitía con posterioridad sacar diversas copias. El procedimiento de edición era el siguiente: sobre el papel vegetal se dibujaba en tinta china el gráfico (partitura) y su transparencia permitía utilizarlo como original para sacar varias copias sobre papel especial impresionable gracias al calor de lámparas de mercurio. El proceso finalizaba con un revelado con vapores de amoníaco, completando de esa manera la obtención de copias.

---

<sup>8</sup> Junto a la obra de Tomás Marco, Xavier Joaquín interpreta otras piezas destacadas del repertorio nacional: *...I com el cant del Rossinyol* de Josep Soler, *Tensió-Relax* de Joan Guinjoan, *Tres escenas para cuatro timbales* del propio Xavier Joaquín y *Sequencia I* para percusión y cinta de Andrés Lewin Richter.

<sup>9</sup> “[...] su riqueza cromática y el aporte de sonidos nuevos [...] dejó bien demostrada su valía como percusionista...”, en CERRO, Ángel: “Interesante concierto de clarinete y percusión en el conservatorio”. Diario *Lanza*. 23 de septiembre de 1987, p. 4.



**Ilustración 5.** Portada de la partitura original (tamaño A3)







La partitura está compuesta por dos páginas de 297 x 840 mm dobladas por la mitad formando un pequeño cuadernillo en formato A3 de cuatro páginas donde vienen impresas la portada más cinco páginas de partitura. Quedan libres de impresión la parte trasera de la portada y la contraportada.

Para la lectura de los símbolos gráficos de la obra, la partitura se complementaba con un folio aparte donde estaba indicada la leyenda: las acciones, recursos técnicos y diversas baquetas que el intérprete debía utilizar. Esta página no fue entregada por el autor debido a su pérdida, pero ha podido ser recuperada gracias a la colaboración del percusionista Pedro Vicedo. Comparando esta leyenda con la de la partitura editada he comprobado que muestran informaciones diferentes en cuanto a las diversas baquetas y acciones a realizar.

FLOREAL (Música celestial n.2) *TOMAS MARCO*

para un percusionista

INSTRUMENTAL:

-  = triángulo
-  = Tam-Tam
-  = plato suspendido
-  = vibráfono
-  = pequeños címbalos antiguos (afinados)
-  = charleston (platillos de pedal)

INDICACIONES:














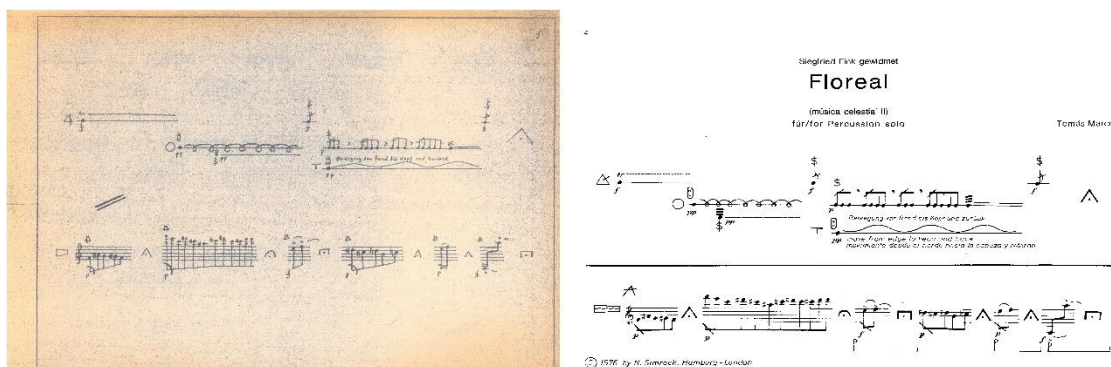
-  = con una hoja de afeitar o laminilla metálica
-  = con monedas sujetas a las yemas de los dedos con papel adhesivo o esparadrapo
-  = movimiento circular alrededor del tam-tam o plato
-  = tan rápido como sea posible
-  = con baqueta de triángulo (metálica)
-  = golpear el charleston y después abrir
-  = golpe de charleston dejándolo cerrado
-  = con baqueta dura
-  = golpeando con pelotas de <sup>Ping-Pong</sup> ~~caucho~~ (dejándolas botar levemente)
-  = golpeando con un crótalo que se deja vibrar
- Bogen = con arco de contrabajo
-  = pausa breve
-  = pausa media
-  = pausa larga

Ilustración 6. Página de leyenda de la partitura original

### 2.1.1.2. La partitura editada

La partitura editada por N. Simrock se encuentra en formato apaisado y con un tamaño más manejable que el anteriormente descrito ya que sus dimensiones son 231 x 333 mm, tamaño ligeramente superior a un A4. Tras un prólogo en tres idiomas, la partitura incluye dos páginas de instrucciones para la ejecución de la obra (incluido un

pequeño gráfico de disposición de instrumentos) y 5 páginas donde viene impresa la partitura. Cabe indicar la igual distribución de los gráficos que conforman el código musical en ambas ediciones, tanto en la partitura original como en la partitura editada. Vemos en la ilustración siguiente las primeras páginas de música escrita en cada una de las ediciones comparando así la similitud en la distribución del discurso musical.



**Ilustración 7.** Página 1 de *Floreal* (*Música celestial n° 2*). Comparación entre las dos primeras páginas de las diferentes ediciones



### 2.1.2. Convergencias y discrepancias entre ediciones

Existen discrepancias entre las dos ediciones estudiadas: aunque en ocasiones consisten en matices ligeros del gráfico, en otras responden a cuestiones sustanciales en la interpretación que revelan las aportaciones significativas que Siegfried Fink hizo a la obra.<sup>10</sup> Hablaré en este punto de las discrepancias entre ambas ediciones y de la idoneidad y practicidad técnica de ellas, así como de su utilidad interpretativa mediante una comparación gráfica de ambas ediciones que me permite conocer y clasificar las discrepancias encontradas.

En la siguiente tabla, incluyo los datos organológicos de cada una de las ediciones, donde podemos comparar las principales diferencias: preparación del vibráfono,

<sup>10</sup> Adjunto en Anexo I, p. 331, la consulta con el compositor sobre estas divergencias, así como sus respuestas.

indicación específica de tamaño de instrumentos de metal (tam-tam y plato suspendido) y disposición de gráfico de los instrumentos.














Partitura original	Partitura editada
<p><b>Orgánico instrumental:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vibráfono</li> <li>• Crótalos</li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tam Tam</li> <li>• Plato suspendido</li> <li>• Hi hat</li> <li>• Triángulo</li> </ul> <p><b>Posición de los instrumentos:</b> No</p> <p><b>Baquetas:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Varilla de triángulo</li> <li>• Cuchilla de afeitar</li> <li>• Monedas (pegadas en los dedos)</li> <li>• Baqueta dura</li> <li>• Pelotas de ping-pong</li> <li>• Crótalos</li> <li>• Arco</li> </ul>	<p><b>Orgánico instrumental:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vibráfono preparado (6 pequeños cascabeles, 5 crótalos, 2 vasos, 8 monedas ligeras)</li> <li>• Crótalos</li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tam tam 70 cm Ø (28")</li> <li>• Plato suspendido 40 cm Ø (16")</li> <li>• Hi hat</li> <li>• Triángulo</li> </ul> <p><b>Posición de los instrumentos:</b> Si.</p> <p><b>Baquetas:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Varilla de triángulo</li> <li>• Cuchilla de afeitar</li> <li>• Monedas (pegadas en los dedos)</li> <li>• Baquetas de tambor</li> <li>• Pelotas de ping-pong</li> <li>• Crótalos</li> <li>• Arco</li> </ul>

**Tabla 1.** Comparación de orgánicos de las partituras original y editada de *Floreal* (Música celestial nº 2)

Incluyo en la siguiente tabla las discrepancias encontradas entre las partituras original y editada,<sup>11</sup> clasificándolas en tres tipos diferentes: instrumentales u organológicas, tímbricas y técnico-interpretativas, aportando ejemplos gráficos e indicando un pequeño comentario sobre cada una de ellas.

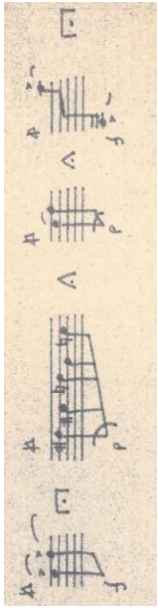
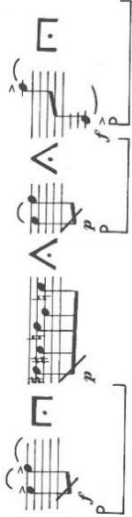
<sup>11</sup> Organizaré la comparación de ediciones diferenciando entre las páginas de la leyenda y las páginas del discurso musical, numerándolas en orden ascendente. En los casos en que sea necesario, eliminaré del gráfico los diferentes idiomas en los que se encuentra la partitura editada, dejando únicamente el castellano.

**Floreal (Música celestial nº 2). Tablas de discrepancias entre ediciones**

Discrepancia	Original	Editada	Observaciones
1 Instrumental	 = 'vibráfono	 <i>Vibráfono (en parte preparado).</i> <i>Siempre con motor y vibrato</i>	La preparación y el uso del motor no aparecen en el original
2 Tímblica	No existe	<p><u>Preparación:</u></p>  = colocar en cada lámina un pequeño cascabel  = 'colocar en cada lámina un cimbalo antiguo o crotala  = colocar en cada lámina un vaso  = colocar en cada lámina una moneda ligera	La preparación del vibráfono que nos indica Fink no aparece en el original
3 Instrumental	 = Tam-Tam  = plato suspendido	 Tam - Tam (70 cm Ø)  Becken (40 cm Ø) / Cymbals / Plato suspendido	La indicación del tamaño del instrumento no aparece en el original
4 Tímblica	 = con baqueta dura	 Tam - Tam (70 cm Ø)  Becken (40 cm Ø) / Cymbals / Plato suspendido	El tipo de baquetas indicado para el mismo símbolo es diferente

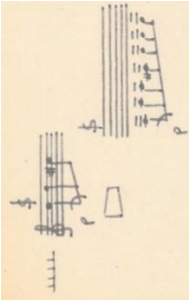
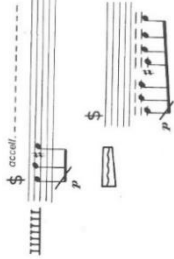
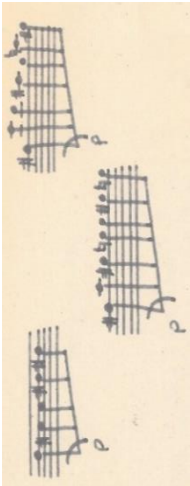
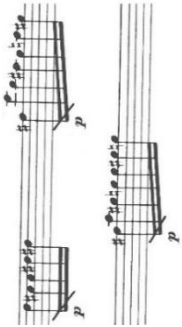
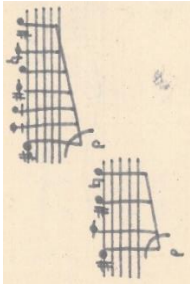
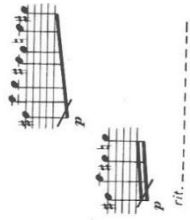
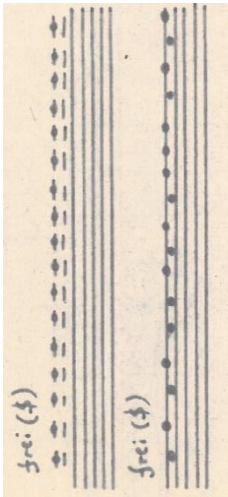
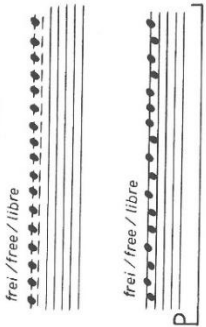
**Tabla 2.** Discrepancias entre partituras original y editada. Orgánico/1



	Discrepancia	Original	Editada	Observaciones
	Técnico-interpretativa			Indicación de los gestos de pedal. Son innecesarios al indicar el autor ligaduras con sentido de dejar vibrar en las notas fa y la (primer y cuarto gesto de la imagen). Sobra el pedal en el tercer gesto mi – fa.

**Tabla 4.** Discrepancias entre partituras original y editada. Página 1



	Discrepancia	Original	Editada	Observaciones
8	Técnico-interpretativa			En la partitura original no aparece la indicación de <i>acell.</i>
9	Técnico-interpretativa			En la partitura original no aparece el doble barrado de semicorcheas
10	Técnico-interpretativa			En la partitura original no aparece el doble barrado de semicorcheas y la indicación de <i>rit.</i>
11	Técnico-interpretativa			En la partitura original no aparece la indicación de <i>pedal</i>

**Tabla 5.** Discrepancias entre partitura original y editada. Página 2/1

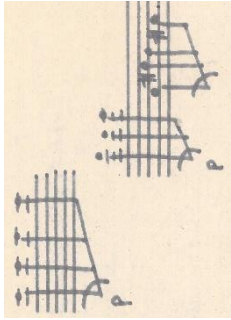
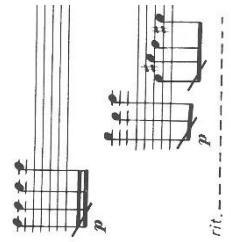
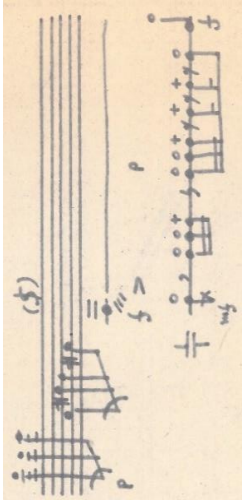
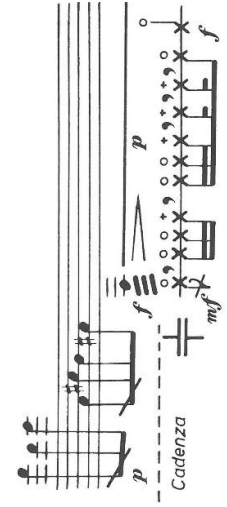
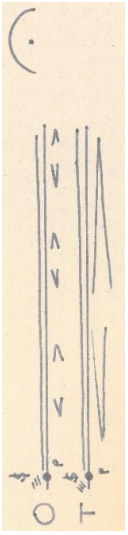

	Discrepancia	Original	Editada	Observaciones
12	Técnico-interpretativa			En la partitura original no aparece el doble barrado de semicorcheas y la indicación de <i>rit.</i>
13	Técnico-interpretativa			En la partitura original no aparece la indicación de <i>Cadenza</i>
14	Tímbrica			La indicación de <i>tocar con monedas pegadas en los dedos</i> no aparece en todos los gestos de la partitura editada. Sin embargo, se sobreentiende al aparecer el símbolo en el primer gesto de la página 2 y no encontrarse otra indicación

Tabla 6. Discrepancias entre partitura original y editada. Página 2/2

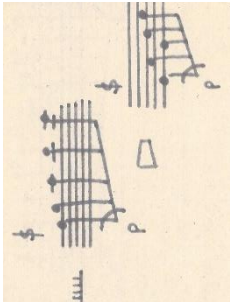
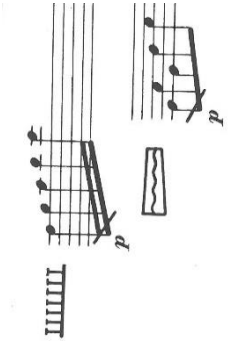
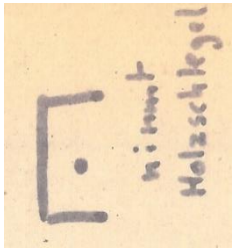


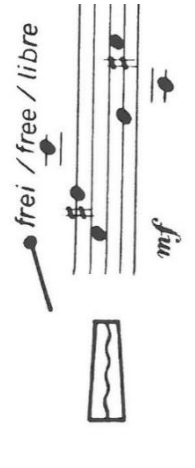
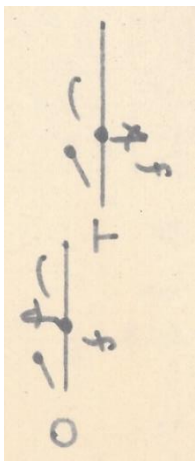
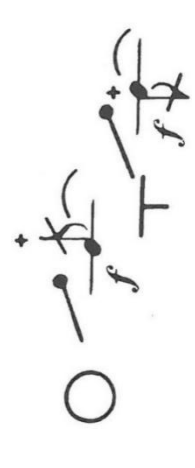
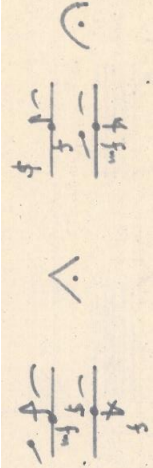

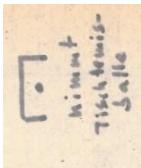

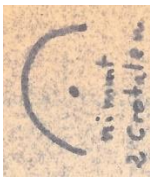
	Discrepancia	Original	Editada	Observaciones
15	Técnico-interpretativa			En la partitura original no aparece el doble barrado de semicorcheas
16	Timbrica			En la partitura editada no aparece la anotación <i>nimmt Holzschegel</i> (coger baquetas de madera)

Tabla 7. Discrepancias entre partituras original y editada. Página 2/3

Discrepancia	Original	Editada	Observaciones
17 Técnico-interpretativa			En la partitura original no aparece el matiz <i>mf</i>
18 Técnico-interpretativa			El símbolo de apagado (+) no aparece en la partitura manuscrita. Cabe destacar la contradicción interpretativa y sonora
19 Técnico-interpretativa			El símbolo de apagado (+) no aparece en la partitura manuscrita. Cabe destacar la contradicción interpretativa y sonora entre el símbolo de
20 Timbrica			En la partitura editada no aparece la anotación <i>nimmt Tischtennisbälle (coger pelotas de ping pong)</i>

**Tabla 8.** Discrepancias entre partituras original y editada. Página 3

	Discrepancia	Original	Editada	Observaciones
21	Tímblica			En la partitura editada no aparece la anotación <i>nimmt 2 Crotalen</i> ( <i>coger 2 crótalos</i> )
22	Técnico-interpretativa			En la partitura original no aparece la indicación "atacar con crótalos"

**Tabla 9.** Discrepancias entre partituras original y editada. Página 4



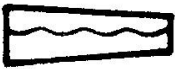














En la comparación de ediciones mostrada en las tablas anteriores (tablas 2 a 9) se pueden encontrar notables diferencias en cuanto a las dos partituras. Las aportaciones realizadas por el percusionista y editor Siegfried Fink son en algunos casos innecesarias, otras son contradictorias, y en último caso, se encuentran apartadas del pensamiento original del autor como el caso específico de la preparación del vibráfono.

Entre las aportaciones editoriales de Fink cabe destacar la tablatura para instrumentos de percusión. La *Tabulatur* corresponde a una organización de los instrumentos de percusión, baquetas y otros utensilios mediante la representación por dibujos o pictogramas. Siegfried Fink no publicará su primera *Tabulatur* hasta el año 1972<sup>12</sup> como una ampliación de los pictogramas ya utilizados por Stockhausen en *Zyklus*. La comparación de los pictogramas correspondientes entre *Zyklus* y *Floreal*, en las ediciones realizadas por el autor y por Siegfried Fink, arroja un mutuo conocimiento de autor e intérprete sobre el trabajo realizado por Stockhausen, constatando al mismo tiempo la estrecha colaboración entre Marco y Fink. Para las baquetas utilizadas, no existe una correlación de pictogramas entre *Zyklus* y *Floreal* ya que ambas partituras utilizan un grupo de baquetas diferentes.

La siguiente tabla muestra una comparación de pictogramas de los instrumentos coincidentes entre *Zyklus*, de Karlheinz Stockhausen y *Floreal* de Tomás Marco (partitura manuscrita y partitura editada por Siegfried Fink).

---

<sup>12</sup> Siegfried Fink publicará dos de estas tablaturas, la primera en el año 1972 (*Tabulatur* 72, editorial N. Sinrock, Elite Edition, 2826), y la segunda de ellas más ampliada en el año 2000 (*Tabulatur* 2000, editorial N. Sinrock, Elite Edition, 2882) donde reúne los instrumentos de percusión más representativos clasificados en membranófonos, idiófonos de madera, idiófonos de metal, instrumentos de láminas y similares, instrumentos para efectos, y baquetas. Actualmente no existe un uso generalizado ni una estandarización real de este sistema. Los compositores actuales no utilizan en toda su extensión estos pictogramas aunque algunos de los símbolos (especialmente en cuanto a la dureza de baquetas) han quedado estandarizados por su claridad gráfica. Un amplio estudio sobre los pictogramas lo encontramos en READ, Gardner: *Music Notation, A Manual of Modern Practice*, New York: Taplinger Publishing Company, 1979.

	K. Stockhausen <i>Zyklus</i> (1959)	T. Marco <i>Floreal</i> (1969) (partitura original)	T. Marco <i>Floreal</i> (1969) (partitura editada por S. Fink)
Vibráfono			
Tam-tam			
Plato suspendido			
Charles			
Crotalos	No aparece		
Triángulo			

**Tabla 10.** Comparación de pictogramas entre *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen y *Floreal (Música celestial n° 2)* (1969) de Tomás Marco, en ambas partituras.

## 2.2. Acercamiento interpretativo a *Floreal (Música celestial n° 2)*, de Tomás Marco

En esta sección abordaré la partitura de Tomás Marco desde un punto de vista interpretativo apoyándome en tres puntos principales: 1) la tabla de comparación de diferencias entre ediciones realizada en el punto 2.1.2. de este capítulo, 2) la contribución por parte del autor gracias a las preguntas realizadas, y 3) mi aportación personal como intérprete de percusión. La finalidad es definir una versión propia con todos los datos

anteriormente aportados en esta investigación con el propósito de aclarar aspectos interpretativos y facilitar la difusión de la obra.<sup>13</sup>

### **2.2.1. El set de multipercusión. Su distribución**

La importancia de la colocación y distribución de los instrumentos de percusión en un set es vital para el aprovechamiento de los recursos que el intérprete puede aportar. En el momento de la ejecución, el percusionista debe ser capaz de alcanzar todos los instrumentos que pide el compositor, controlando todo el espacio en que el set se encuentra ubicado. Esta colocación de instrumentos es siempre muy personal ya que las capacidades técnicas y de movimiento de cada intérprete son distintas. Cuando el compositor indica una disposición específica mediante un diagrama, en principio es siempre aconsejable respetarla, si bien ésta puede ser modificada según nuestra suficiencia técnica.

La partitura original (edición manuscrita) no dispone de gráfico de disposición del set de percusión mientras que la partitura editada (edición impresa) en su página 3 nos sugiere una colocación de instrumentos que es muy acertada. Analizaré a continuación tres disposiciones diferentes del set de percusión para la interpretación de *Floreal*: la disposición elegida por el pedagogo y percusionista alemán Siegfried Fink, la del percusionista Pedro Estevan y mi aportación personal.

#### **2.2.1.1. Disposición aportada por Siegfried Fink**

Publicada en la página 3 de la edición N. Simrock, esta disposición ubica el vibráfono en el centro del set y arriba de éste los crótalos. A su derecha se coloca el tam-tam [○],<sup>14</sup> el plato suspendido [⊥], el triángulo en un soporte [△] y el charles [⊥], mientras que a la izquierda quedan colocadas las bandejas con las diversas baquetas y utensilios. Esta disposición es la más extendida al ser aportada directamente en la partitura por el propio Siegfried Fink.

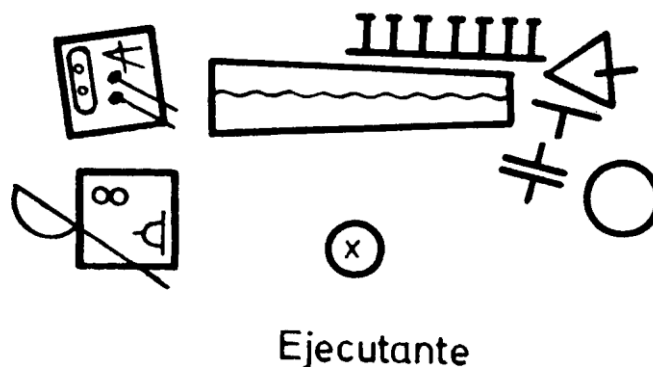
---

<sup>13</sup> Para este análisis usaré la partitura editada por N. Simrock por ser de gráfico más claro y que iré modificando según los diferentes ejemplos aportados.

<sup>14</sup> Los pictogramas indicados son los creados por Siegfried Fink y publicados en su *Tabulatur 72*, Editorial N. Simrock, Elite Edition 2826.



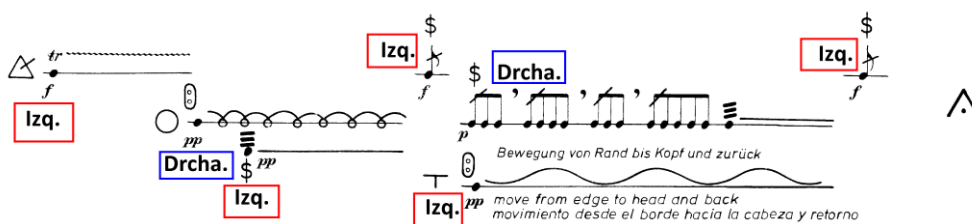
## Posición de los instrumentos



Ejecutante

**Ilustración 8.** Disposición instrumental para *Floreal* propuesta por Siegfried Fink.  
Ed. N. Simrock, Elite Edition 2816, página 3

Esta disposición presenta algunas dificultades en cuanto a los objetos utilizados y la combinación de manos que debemos usar en la introducción de la obra (página 4, sección 1). Pongo como ejemplo el fragmento inicial que vemos en la Ilustración 9 donde he señalado la combinación de manos para ejecutar el pasaje seleccionado.



**Ilustración 9.** Distribución de manos en inicio: página 4, sistema 1

Para evitar el cruzamiento de manos que se produce, el tam-tam debe ser percutido con la mano derecha y el plato suspendido y el triángulo con la izquierda. Al mismo tiempo, la laminilla metálica con la que hemos interpretado el tam-tam deberá cambiarse de la mano derecha a la izquierda para poder rasgarla por el plato suspendido.

### 2.2.1.2. Disposición aportada por Pedro Estevan

La ilustración 10 muestra la disposición de instrumentos aportada por Pedro Estevan quien interpretó la obra en repetidas ocasiones durante la década de los años 1980. Es el propio Tomás Marco quien le hizo entrega de la partitura manuscrita, sin leyenda:

Lo que recuerdo es que un día vino Tomás y me dice: “mira, tengo esta obra, si la quieres tocar...”. Como yo era el más loco del grupo, el que hacía las cosas más raras... pues encantado de la vida. No recuerdo cuándo lo toqué pero sí me suena que él vino un día y me dio la partitura.<sup>15</sup>

Este hecho, la entrega de la partitura sin leyenda, junto con el desconocimiento de la edición de Fink en N. Simrock “[...] No conozco esa edición. Yo he tenido siempre esta manuscrita [...]”,<sup>16</sup> provocó cierta improvisación por parte de Pedro Estevan en cuanto a la elección de instrumentos y las diversas baquetas a utilizar. La solución para abordar el montaje del set de percusión y la interpretación de la partitura consistió en la atención a los pictogramas indicados y al texto que acompaña la música escrita: “[...] Yo no tuve nunca la leyenda y lo que hice fue fijarme en los dibujos y así sobre la marcha yo iba viendo qué instrumentos y qué baquetas tenía que utilizar.”<sup>17</sup>

El gráfico que incluyo a continuación ha sido fotografiado directamente<sup>18</sup> de la partitura utilizada por Pedro Estevan.

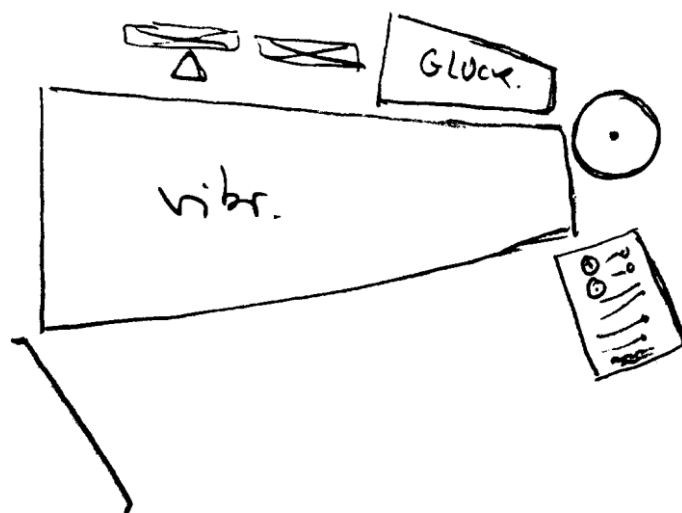
---

<sup>15</sup> Entrevista a Pedro Estevan por J. Baldomero Llorens. Madrid, 4 de febrero de 2017. Ver Anexo I, p. 309.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> El gráfico aportado por Pedro Estevan se encuentra dibujado en la partitura utilizada para sus interpretaciones.



**Ilustración 10.** Disposición instrumental de *Floreale* propuesta por Pedro Estevan

El set se encuentra organizado de derecha a izquierda y según la disposición natural de los instrumentos armónicos: a la derecha del intérprete se encuentran los sonidos más agudos y a la izquierda de éste los más graves. Los instrumentos inarmónicos quedan organizados de la misma manera, posicionando los más agudos, plato y charles a la derecha, y tam-tam a la izquierda. Se observa en el gráfico aportado por Pedro Estevan que el triángulo se encuentra colgado directamente de uno de los dos atriles,<sup>19</sup> los crócalos afinados han sido sustituidos por un glockenspiel “[...] los crócalos eran complicados de tener y por eso utilizaba un glockenspiel [...]”<sup>20</sup> y no aparece la posición del charles, instrumento que, a pesar de la falta de ubicación en el gráfico, sí utilizará en sus interpretaciones.<sup>21</sup>

Si bien la disposición propuesta por Pedro Estevan es coherente y nos permite interpretar la obra sin dificultad, la gran distancia que existe entre tam-tam y plato suspendido dificulta la interpretación simultánea de estos dos instrumentos al encontrarse en lados opuestos. El intérprete debe estirar demasiado sus brazos para alcanzar los dos instrumentos en las secciones en que éstos son percutidos de manera simultánea.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Pedro Estevan utiliza dos atriles debido al gran tamaño de la partitura.

<sup>20</sup> Entrevista a Pedro Estevan... p. 309.

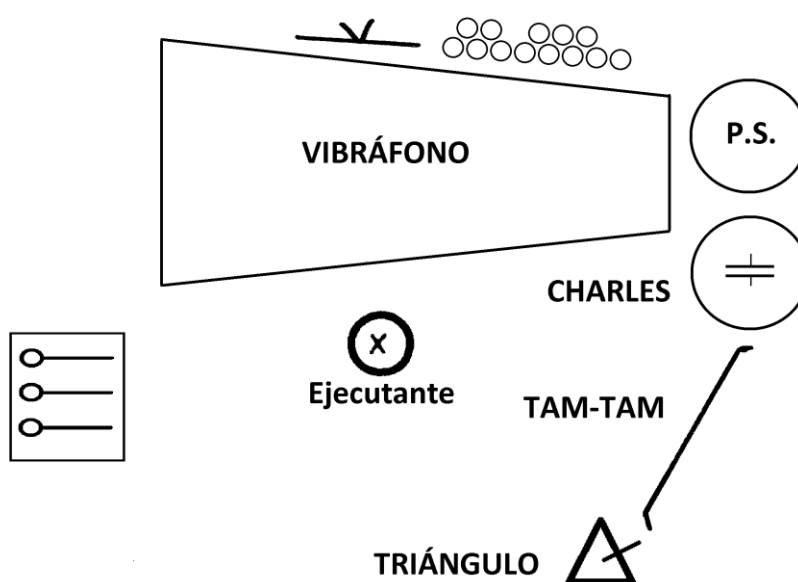
<sup>21</sup> A pesar de no aparecer el charles en el gráfico aportado por Pedro Estevan, podemos observar que sí utiliza este instrumento en la grabación de *Floreale*: Colección de Música Española Contemporánea, CD nº 7: “El Grupo Círculo Interpreta a Tomás Marco”, Ibermemory 9G0444, Madrid, 1987.

<sup>22</sup> Las intervenciones de tam-tam y plato suspendido a que me refiero se encuentran en página 5, sistema 3; página 6, sistema 2; y página 7, sistemas 1 y 2.

### 2.2.1.3. Disposición aportada por J. Baldomero Llorens

Mi propuesta de colocación del set de *Floreal* es similar a las examinadas en los puntos anteriores por Siegfried Fink y Pedro Estevan. Esta propuesta comparte con las dos anteriores la colocación del vibráfono en una posición principal del set. Desde este punto central dispongo los instrumentos de manera que queden más a mano del percusionista aquellos que se utilizan con mayor frecuencia, apartando del set principal los que tienen un menor uso. Con esta propuesta, y haciendo un estudio de la partitura, obtenemos que el triángulo es el instrumento que tiene una presencia menos destacada por lo que posicionarlo en un emplazamiento más lateral sobre el set principal nos permite centrarnos en los instrumentos en los que el autor basa la mayor parte del discurso.

El triángulo sólo se utiliza al principio de la obra (página 4, sistema 1)<sup>23</sup> razón que nos permite ubicarlo en un extremo, hacia la derecha, casi fuera del alcance principal del percusionista. El plato suspendido, el charles y el tam-tam continuarán a la derecha del intérprete y ubicaré a continuación el triángulo con un soporte para poder ser percutido con la mano derecha.



**Ilustración 11.** Disposición instrumental de *Floreal* propuesta por J. Baldomero Llorens

<sup>23</sup> cf. Ilustración 9.

Esta disposición nos facilita la interpretación del pasaje anteriormente estudiado en la ilustración 9 al ubicar el tam-tam y el plato suspendido en una posición cercana entre ellos.

### 2.2.2. Las baquetas. Una revisión actual


Tomás Marco nos presenta una obra para percusión que se centra en la experimentación tímbrica dejando el ritmo en un plano secundario: “es mucho más importante subrayar la riqueza y el colorido tonal de los distintos instrumentos”.<sup>24</sup> La elección por parte del intérprete de los diversos objetos y baquetas que utilizará en su interpretación es importante para potenciar la riqueza de esta cualidad del sonido que esta familia instrumental puede aportar. Un análisis de los objetos indicados por Marco en ambas leyendas de la partitura nos aporta divergencias en cuanto a la característica del objeto o baqueta a utilizar.<sup>25</sup>














Comparo en la tabla 11 los diversos objetos y baquetas con sus pictogramas indicados por el autor en las dos partituras encontradas –la partitura original y la editada– complementando la información con mi sugerencia personal. En los casos en los que el objeto o baqueta no pueda ser sustituido por razones obvias de timbre quedará sin modificación.

---

<sup>24</sup> *Floreal (música celestial n° 2)*, prólogo en la edición N. Simrock, Elite edition 2816, p. 1.

<sup>25</sup> Considero que uno de los objetos que Tomás Marco indica en la leyenda no es adecuado para la emisión de sonido.

Ante el símbolo  la partitura editada por N. Simrock nos indica “con una cuchilla de afeitar”, mientras que el orgánico manuscrito nos permite la elección entre “una hoja de afeitar o laminilla metálica”. Aconsejo no utilizar una cuchilla de afeitar por dos razones principales: la cuchilla es un objeto de alta capacidad de corte que puede dejar diversas marcas en los instrumentos sobre los que se utilice. La segunda de las razones es que la superficie tan fina de una cuchilla de afeitar no es suficiente para producir el recurso sonoro que nos pide el autor. Recomiendo de nuevo utilizar una laminilla metálica o, como sugiero en este apartado, baquetas de metal.

Edición Manuscrita	Edición Impresa	Sugerencia personal
 Varilla de triángulo	 Varilla de triángulo	4 baquetas metálicas de glockenspiel. Sugerencia: Iñaki Sebastián Mallets G-2
 Cuchilla de afeitar o laminilla metálica	 Cuchilla de afeitar	
 Monedas	 Monedas	
 Baqueta dura	 Baquetas de tambor	4 baquetas de bola de goma dura. Sugerencia: Iñaki Sebastián Mallets Xb-3
 Pelotas de ping-pong	 Pelotas de ping-pong	Pelotas de ping-pong. Sugerencia: Insertar 2 pelotas de ping-pong en varilla. Otras 2 pelotas deberán estar sueltas para ser lanzadas
 Con crótalos	 Con crótalos	Con crótalos
Con arco <sup>26</sup>	 Con arco	Con arco

**Tabla 11.** Comparación de baquetas y diversos objetos

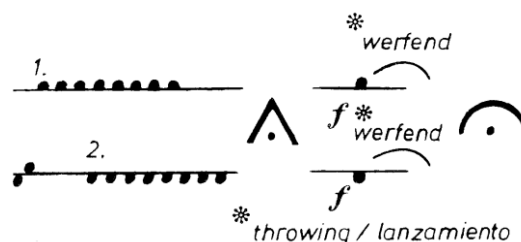
En el apartado técnico, mi sugerencia personal pasa por la reducción de baquetas siempre que esto sea posible, unificando varilla de triángulo y utensilios metálicos en una única baqueta de glockenspiel de cabeza metálica. De esta manera, se ahorran cambios y movimientos que pueden resultar innecesarios para el resultado final de la obra aportando también una “limpieza” de objetos y baquetas en la bandeja preparada para ellos. Mi propuesta de interpretación elimina las monedas pegadas a los dedos ya que son molestas para el agarre del resto de las baquetas y utensilios diversos (pelotas de ping-pong, crótalos, arco...), cambiando el timbre metálico que producen las monedas por baquetas metálicas. El autor acepta la adaptación de las técnicas y baquetas indicadas en la partitura a posibilidades y recursos actuales.

<sup>26</sup> La indicación “con arco” en la partitura manuscrita viene señalada con la palabra alemana *Bogen*.



**Ilustración 12.** Propuesta de baquetas de J. Baldomero Llorens para *Floreal*

Las pelotas de ping-pong se pueden utilizar sueltas (dejándolas rebotar sobre la lámina del vibráfono) o insertadas en una varilla metálica a modo de baqueta que permite un mejor agarre y control de la percusión. La primera opción (pelotas sueltas dejándolas rebotar) es una elección técnicamente adecuada en el vibráfono o los crótales al producirse el rebote de manera vertical, pero es una opción muy incómoda y poco recomendable en el tam-tam ya que al encontrarse colgado de manera vertical la dirección del rebote que realiza la pelota de ping-pong es de manera horizontal, descontrolando la precisión de la percusión. La segunda de las opciones (baquetas insertadas en una varilla) es más adecuada para el caso que acabo de mencionar en el tam-tam (sistema 1, página 7), así como perfectamente viable tanto en el vibráfono como en los crótales. Solo hay que tener en cuenta el gesto de la página 7, final del sistema 1, donde se deben lanzar dos pelotas: una debe percutir sobre el plato y la segunda sobre el tam-tam. Este lanzamiento se realizará con pelotas sueltas, sin ningún tipo de varilla atravesada, y producirá que las pelotas, tras percutir sobre los instrumentos, caigan al suelo y reboten de manera aleatoria.



**Ilustración 13.** Indicación de lanzamiento de las pelotas de ping pong sobre el plato suspendido y el tam tam. Edición N. Simrock, Elite Edition 2816, p. 7, sistema 1.

### 2.2.3. Los instrumentos. Criterios de selección

En el momento de seleccionar los diferentes instrumentos que vamos a utilizar para conformar el set de percusión debemos estar atentos a las sugerencias aportadas por el compositor. En el caso de que estas no existan, será el intérprete quien deberá elegir los instrumentos de forma acorde a las especificidades de la música a interpretar. En el caso de *Floreal*, disponemos de dos orgánicos cuyas diferencias ya han sido analizadas aunque es el orgánico de la partitura editada por Siegfried Fink (editor e intérprete) el que aporta características físicas de los instrumentos a utilizar.

El set de *Floreal* usa instrumentos que no son modificables en cuanto a su sonoridad y afinación como son el vibráfono y los crótalos, y respecto al resto de instrumentos, los de sonoridad inarmónica, la variedad tanto de tamaño como de características de fabricación hacen cambiar el timbre de una manera perceptiva. Mi idea de sonoridad para esta pieza debe ser lo más ligera posible, y para ello usaremos instrumentos con un timbre brillante. Los siguientes instrumentos inarmónicos, con su marca y modelo correspondiente, forman el listado de mi sugerencia de instrumentos.

- Triángulo: Marca Grover 15 cm (tamaño medio)
- Tam-tam: Paiste 30''Ø (más profundo)
- Plato suspendido: Zildjian Serie A, Custom, Fast Crash 16''
- Charles: Zildjian Serie A Custom 14''

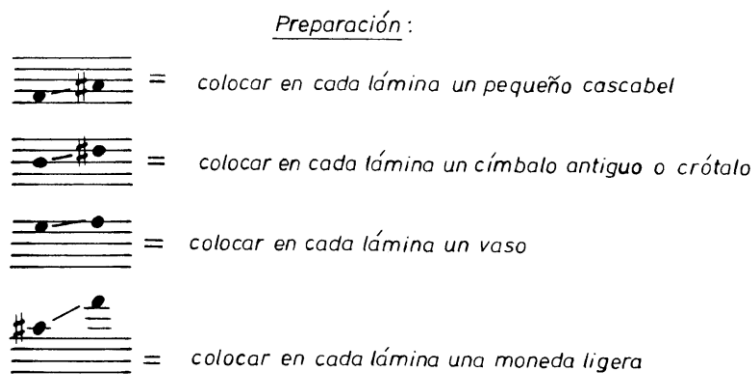
Si bien estos instrumentos pueden ser cambiados por otros de características similares, deberemos tener en cuenta el pensamiento del autor de utilizar la percusión con el fin de crear una atmósfera sonora y resonante en clara contraposición a la idea de



potenciar el sentido rítmico característico de los instrumentos de percusión. Los instrumentos elegidos deben ofrecer la mayor riqueza armónica y tímbrica posible, así como una amplia reverberación que unifique el discurso lineal de la obra.

#### 2.2.4. La preparación del vibráfono. Una elección personal

La partitura editada por Siegfried Fink nos pide la preparación del vibráfono para conseguir diferentes timbres en algunos registros del instrumento, preparación que no aparece en el orgánico de la partitura manuscrita. La Ilustración 14 muestra los diferentes elementos y registros del vibráfono que cada uno de los materiales debe abarcar. Éstos aparecen indicados en el orgánico de la edición N. Simrok.

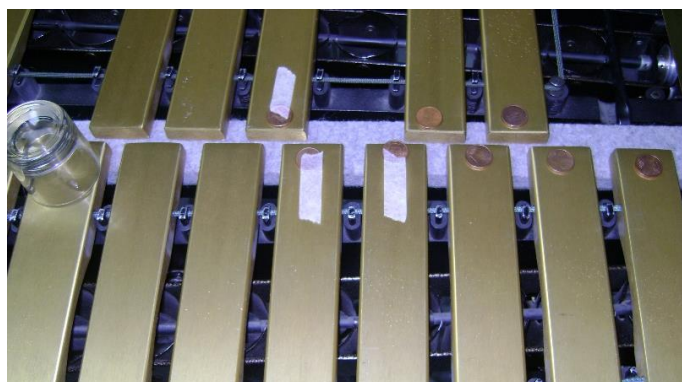


**Ilustración 14.** Materiales y registros para la preparación del vibráfono. Editorial N. Sinrock, Elite Edition 2816, página 2.

La preparación del vibráfono se realiza poniendo los diversos objetos en contacto sobre la lámina para que, cuando ésta entre en vibración, los objetos reboten sobre ella, realizando un pequeño zumbido de características tímbricas acordes al material utilizado. Para evitar anular en exceso la vibración de la lámina los objetos se sujetarán con cinta adhesiva en el nodo de la misma, dejándolos caer sobre el borde superior ya que de este modo queda libre toda la superficie central de la lámina para efectuar las diferentes percusiones con la baquetas correspondientes (ilustraciones 15 y 16).



**Ilustración 15.** Preparación del vibráfono con cascabeles y crótalos. Ámbito  $fa_3$  –  $do\#_4$ . Fotografía: J. Baldomero Llorens



**Ilustración 16.** Preparación del vibráfono con vasos y monedas. Ámbito:  $fa_4$  -  $fa_5$ . Fotografía: J. Baldomero Llorens

#### 2.2.4.1. Los objetos

Cuatro serán los diferentes objetos que se usarán para la preparación del vibráfono: pequeño cascabel, crótalos, vasos y monedas. Para la elección de los objetos, interesa elegir aquellos que sean ligeros, con poco peso, para evitar apagar en exceso la vibración de la lámina. Si bien los cascabeles y crótalos<sup>27</sup> presentan pocos problemas en cuanto a la capacidad de vibración debido a su ligereza, para las monedas he elegido las de un céntimo de euro por ser las más pequeñas y por lo tanto las que tienen un menor peso. En cuanto al vaso, mi elección es un vaso de pequeño tamaño (4,5 cm de alto x 4,5

<sup>27</sup> En la preparación del vibráfono, he usado crótalos de la marca Samba Música, Ref. 941, de 5,5 cm de diámetro por ser estos más ligeros y presentar una alta capacidad resonante.

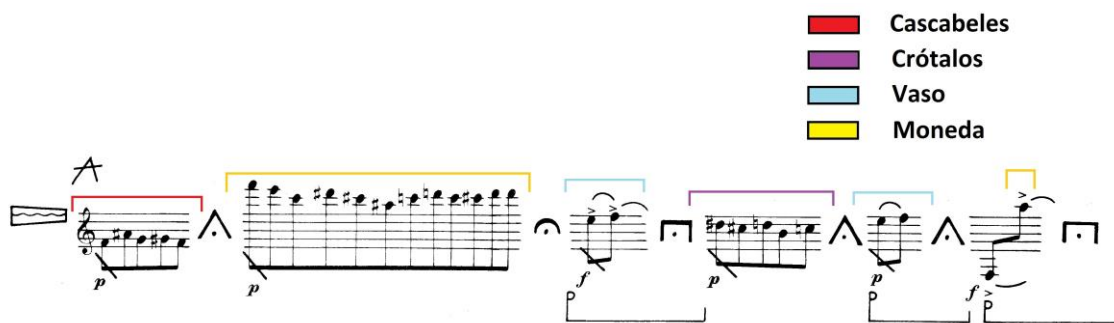
cm de diámetro). Sin embargo, y a pesar del pequeño tamaño de los vasos, éstos son demasiado pesados y apagan en exceso la vibración y sonido de las correspondientes láminas, problema que podemos resolver en parte si utilizamos un mismo vaso abarcando dos láminas.



**Ilustración 17.** Colocación de un solo vaso para dos láminas. Ámbito:  $mi_4$  -  $fa_4$ .  
Fotografía, J. Baldomero Llorens

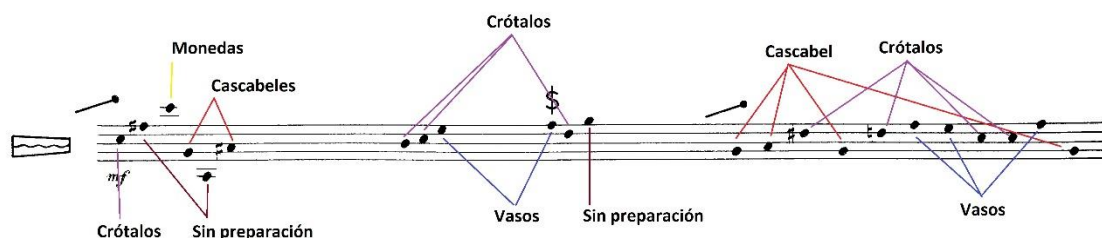
#### **2.2.4.2 El registro**

Cada uno de los diversos objetos utilizados en la preparación del vibráfono propuesta por Fink genera un timbre diferente al contacto y vibración de la lámina. Analizando los registros que abarcan cada uno de los objetos con los que Fink nos indica preparar el vibráfono compruebo que éstos no son correspondientes con la mayoría del discurso sonoro de la obra. La elección de los diversos registros para cada uno de los objetos está centrado y es totalmente coincidente con el discurso musical del sistema 2 de la página 4. Para comprender esta afirmación, nos podemos fijar en la Ilustración 18, donde he señalado los diferentes objetos y los registros que cada uno de ellos abarca, coincidiendo con los diversos gestos del discurso musical.

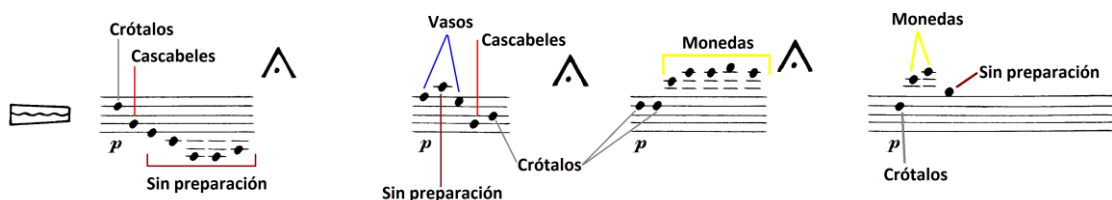


**Ilustración 18.** Coincidencia de registros y objetos en esta sección.  
Edición N. Simrock, Elite Edition 2816, sistema 2 página 4.

Si seguimos comparando los diversos gestos de la partitura con el registro que abarca cada uno de los objetos, compruebo que esta coincidencia entre timbres y discurso musical es sólo válida para el pasaje indicado en la Ilustración 18. El resto de la partitura no presenta esta coincidencia entre gestos y objetos, divergencia que se va haciendo más evidente a medida que avanza la obra:



**Ilustración 19.** Falta de homogeneidad de timbre en los diversos gestos sonoros.  
Edición N. Simrock, Elite Edition 2816, página 6, (vibráfono preparado)



**Ilustración 20.** Falta de homogeneidad de timbre en los diversos gestos sonoros.  
Edición N. Simrock, Elite Edition 2816, página 6, (vibráfono preparado)



**Ilustración 21.** Falta de homogeneidad de timbre en los diversos gestos sonoros.  
Edición N. Simrock, Elite Edition 2816, página 6, (vibráfono preparado)

Como se comprueba en las ilustraciones 19, 20 y 21, no existe una homogeneidad tímbrica para los diferentes gestos que se interpretan en el vibráfono. Los diversos objetos con los que Fink nos pide preparar el vibráfono no son correspondientes con los gestos del discurso musical y con el ámbito que abarca cada uno de estos objetos.

Rafael Giovanetti, profesor del Conservatorio Superior “Rafael Orozco” de Córdoba, dispone de la partitura original así como de su leyenda gracias a sus estudios de percusión en Sevilla con Pedro Vicedo. Giovanetti incluye *Floreal* en su plan de estudios de percusión como obra a interpretar por sus alumnos en la enseñanza superior de percusión: “... usamos la partitura editada pero sin preparar el vibráfono. Hemos probado varias veces a prepararlo según indica Fink pero la sonoridad resultante no es buena a nuestro juicio. Es por esto que decidimos continuar con la versión inicial.”<sup>28</sup>

La falta de homogeneidad en el timbre que producen los diversos objetos utilizados en la preparación del vibráfono y la no organización de estos timbres según el discurso musical me lleva a la recomendación de no preparar el vibráfono en *Floreal*, siguiendo de esta manera las directrices indicadas en el orgánico de la partitura manuscrita.

<sup>28</sup> En correo electrónico Rafael Giovanetti con J. Baldomero Llorens, 11 de febrero de 2017.

### 2.3. Conclusiones preliminares

*Floreal (Música celestial nº 2)* de Tomás Marco es la primera obra compuesta para un solo intérprete de percusión por un compositor español. Casi olvidada en las programaciones de los nuevos planes de estudio de los conservatorios españoles, de los recitales y conciertos de los percusionistas y apartada por la constante creación de un nuevo repertorio para percusión, recobrar su difusión nos permite estudiar la evolución técnico-interpretativa de este instrumento.

La necesidad de una recuperación del pensamiento inicial a través de la partitura original, siempre bajo la premisa esencial del concepto de música abierta como corresponde a la obra que nos ocupa, es esencial para una adecuada comprensión musical y técnica de la misma. Al mismo tiempo, es necesario un conocimiento de las características técnico-interpretativas que conlleva la partitura, así como un análisis de las diversas discrepancias que dejan ver las dos ediciones existentes, las cuales pueden ser utilizadas por el percusionista en su interpretación final gracias a la información aportada mediante la consulta directa al compositor.

Los diversos objetos que Fink propone para la preparación del vibráfono (cascabeles, crócalos, vasos y monedas) son objetos que poseen entre ellos unas características físicas muy diferentes por lo que ofrecen timbres de gran diversidad y desigualdad. Las razones que expongo en este capítulo argumentan que el uso de estos objetos no ofrece una unidad tímbrica que aporte consistencia a la propuesta del autor y por ello, desde el concepto inicial como perspectiva añadida al pensamiento original del autor, no considero un aspecto fundamental para la interpretación de *Floreal* la preparación del vibráfono. Al mismo tiempo, los intérpretes consultados (Pedro Vicedo, Pedro Estevan y Rafael Giovanetti) no consideran necesaria esta preparación por las razones físicas expuestas. De la misma manera, las diversas grabaciones a las que he tenido acceso no presentan esta característica tímbrica.

El hecho de encontrarnos ante una partitura que se distancia de una de las características principales de los instrumentos de percusión —el ritmo— para centrarse en otra de sus principales cualidades —el timbre— hace que el intérprete deba aportar una propuesta personal de baquetas y de interpretación acorde al pensamiento inicial del autor que esté basada en una mayor flexibilidad en su movimiento y en una unificación del discurso musical mediante la identidad tímbrica.



## CAPÍTULO 3

### **C-3 PARA PERCUSIÓN SOLO. UN ACERCAMIENTO INTERPRETATIVO A LA OBRA DE CARLOS CRUZ DE CASTRO**

Compuesta en noviembre de 1970, *C-3* es una obra que se encuentra relacionada interpretativamente con el Aula de Percusión del Conservatorio Superior de Música de Madrid, aula que, como ya se ha apuntado, destacará por su gran interés hacia las nuevas propuestas en el mundo de la percusión gracias a su profesor José M<sup>a</sup> Martín Porrás. Su vinculación tiene como protagonista a uno de los alumnos de percusión destacados de este momento y gran amigo del autor: el alicantino Joan Iborra.

Con *C-3* el compositor Carlos Cruz de Castro aporta su lenguaje personal al repertorio para percusión de estos años. Publicada en 1974 por la Editorial Alpuerto es una obra temprana en su amplio catálogo para esta familia instrumental, obra que destaca por su amplio set de instrumentos formado principalmente por instrumentos metálicos, y por la plasmación directa del estilo del autor en el sonido concretizante de los cencerros, un continuo sonoro que distingue la base tímbrica-inarmónica desde donde se ubican el resto de elementos.

#### **3.1. Su catálogo para percusión**

La producción de obras para percusión es destacada en el compositor Carlos Cruz de Castro. Su cercanía con el Aula de Percusión del Real Conservatorio de Música de Madrid le hace conocer de primera mano las posibilidades de la percusión: “Yo hice prácticas de percusión allí [con Martín Porrás] y [...], tengo una grata amistad con él”.<sup>1</sup> De su catálogo señalo obras como *Tlamanalitzli* (1986-1995), obra para grupo de percusión grabada en el año 2006 por el Grupo de Percusión *Cyclus* bajo la dirección de José Luis Temes.<sup>2</sup> *Tlamanalitzli* es una obra de gran formato donde cada uno de los movimientos tiene como base instrumental uno de los tres timbres característicos que

---

<sup>1</sup> Entrevista a Carlos Cruz de Castro por J. Baldomero Llorens. Madrid, 22 de octubre de 2015. Ver Anexo I, p. 301.

<sup>2</sup> CD editado por Fundación Autor: SA01456. La grabación de *Tlamanalitzli* se realizó en el Auditorio de la Escuela de Música de Alcorcón de Madrid en noviembre de 2006.



agrupan a los instrumentos de percusión de la cultura mexicana: *Tetzilácatl* (instrumento de cobre en forma de lámina), *Teponaztli* (instrumento de madera formado por un tronco de árbol hueco) y *Huéhuatl* (tambor de membrana). El acercamiento a esta organología tan representativa de las culturas mesoamericanas se explica gracias a la estrecha vinculación de Cruz de Castro con la ciudad de México.<sup>3</sup>

El dúo de percusión también se encuentra representado en su catálogo mediante *Géminis* (1981),<sup>4</sup> obra dedicada al dúo formado por los percusionistas Joan Iborra y Javier Benet. En cuanto a las composiciones para percusión solo, dos son las obras que aparecen en su catálogo: *C-3* (1970) obra objeto de estudio en esta tesis, y *Pieza para un percusionista*<sup>5</sup> (1982), esta última de siete minutos de duración, sin estrenar y dedicada al percusionista Joan García Iborra, profesor de percusión del Conservatorio Superior “Oscar Esplá” de Alicante. Más recientemente podemos encontrar, con motivo del 90 aniversario del artista mexicano Federico Silva, la composición de la obra *Para Silva* (2015), obra estrenada por el percusionista Iván Manzanilla el 10 de septiembre de 2015 en el Museo Federico Silva en San Luís de Potosí, México.

Una cuarta obra para percusión solo aparece en el catálogo del autor, pero en este caso dentro del apartado “Obras fuera de catálogo”. La pieza lleva por título *Danza Africana*, compuesta en el año 1969, respecto a la que el autor nos proporciona algunos datos:

*Danza Africana* es una obra que prácticamente no existe sino como dato histórico. Esta pieza la hice mientras estaba estudiando en Madrid con Gerardo Gombau. Dentro de las actividades pedagógicas teníamos que hacer unas piezas que fueran fácilmente interpretables y un día a la semana, o cada 15 días, venían profesores del conservatorio a tocar nuestras obras-ejercicio. Una de las obras que hice fue para percusión, una *Danza Africana* cuyo ritmo [...] lo he usado en otra obra. [...] esta obra no tiene nada que ver con *C-3*.<sup>6</sup>

Por las razones comentadas en el anterior párrafo, no consideraré la obra *Danza Africana* como obra del catálogo del autor. Su cita en este trabajo tiene como fin su

---

<sup>3</sup> Entre los proyectos en los que participa Carlos Cruz de Castro destaco los *Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea* celebrados entre Madrid y Ciudad de México durante los años 1973 a 1983 y organizados en colaboración con la pianista mexicana Alicia Urreta (1930-1986).

<sup>4</sup> El estreno de *Géminis* será efectivo el 19 de noviembre de 1987 por los percusionistas Carlos Murgui y Josep Vicent dentro del Encontre de Compositors VIII Illa de Mallorca.

<sup>5</sup> El catálogo de Cruz de Castro nos indica que *Pieza para un percusionista* (1982) es una obra que se encuentra sin estrenar. Actualmente el autor quiere hacer una revisión de esta partitura. El orgánico de la obra está compuesto por los siguientes instrumentos: 8 tom-tom, 2 platos suspendidos, 2 tam-tam, 2 bongos y 2 timbaletas.

<sup>6</sup> Entrevista a Carlos Cruz de Castro por J. Baldomero Llorens. Madrid, 22 de octubre de 2015. Ver Anexo I, p. 301.

conocimiento como dato a tener en cuenta en la incipiente producción musical del autor para percusión.

### **3.2. C-3 (1970), para percusión solo**

C-3<sup>7</sup> fue compuesta en el año 1970 y dedicada a su padre Sebastián Cruz Quintana. La obra tiene una duración aproximada de siete minutos y fue estrenada por un joven Joan García Iborra en la Universidad de Salamanca el viernes 23 de abril de 1971.<sup>8</sup>

La cercana amistad entre Carlos Cruz de Castro y Joan Iborra venía desde sus años de conservatorio, amistad que era extensible al plano profesional:

A Joan Iborra le conocí cuando estaba estudiando. Hice la música de una obra de teatro independiente. El presupuesto daba para muy poco y como percusionista alguien encontró a Joan Iborra que en esos momentos estaba estudiando en Madrid. Quedamos con una grata amistad.<sup>9</sup>

La partitura llegó a manos de Iborra debido a esta constante colaboración con Cruz de Castro. En palabras de Joan Iborra: “Carlos y yo éramos amigos. En esa época él estaba estudiando percusión en el aula de Martín Porrás y teníamos una gran amistad personal. Hicimos muchos conciertos juntos y cuando hizo esta obra me la dio para su estreno en Salamanca”.<sup>10</sup> El propio Joan Iborra nos cuenta de manera breve el viaje a Salamanca:

Para el concierto en la Universidad de Salamanca creo recordar que fuimos con el grupo Koan, un grupo que lo formábamos unos cuantos jóvenes con muchas ganas de trabajar y estrenar partituras. Fuimos en autobús y los instrumentos de percusión, que eran del conservatorio, los llevábamos cargados en el mismo autobús. El Aula del conservatorio estaba bastante completa para ser una cátedra recién creada. La mayoría de los instrumentos de percusión eran de Martín Porrás que, aunque no eran muchos, se podía hacer un gran trabajo. Recuerdo en ese concierto a Ramón Barce, a Carlos Cruz de Castro, al clarinete Adolfo Garcés, a Peregrín Caldés que era el trompa, al flauta Cros, el oboe Roberto... Tengo recuerdos muy bonitos de ese día. Todo estuvo muy bien y Carlos estaba muy contento con el resultado, pero de esto hace ya muchos años...<sup>11</sup>

Si bien tanto el autor Carlos Cruz de Castro como el intérprete Joan Iborra no pueden confirmar que exista grabación del concierto celebrado en Salamanca, existe en

---

<sup>7</sup> Para el título de la obra, Cruz de Castro escoge las tres iniciales de su nombre y apellidos.

<sup>8</sup> No ha sido posible conseguir el programa del concierto celebrado en la Universidad de Salamanca. Tanto el autor, Carlos Cruz de Castro, como el intérprete, Joan Iborra, no disponen de una copia del programa de mano.

<sup>9</sup> Entrevista a Carlos Cruz de Castro por J. Baldomero Llorens. Madrid, 22 de octubre de 2015. Ver Anexo I, p. 301.

<sup>10</sup> Entrevista a Joan Iborra por J. Baldomero Llorens. Alicante, 21 de diciembre de 2016. Ver Anexo I, p. 321.

<sup>11</sup> *Ibid.*

la Fundación Juan March una grabación<sup>12</sup> realizada por el percusionista madrileño Joaquín Anaya, aunque sin referencia alguna al lugar de grabación, fecha<sup>13</sup> o grupo que realiza la interpretación. Como componente del Grupo LIM, Alfredo Anaya realiza la interpretación de *C-3* en el Instituto Alemán el 18 de noviembre de 1975, el concierto presentación del Grupo LIM.

### **3.2.1. La partitura. Una revisión crítica**

La partitura de *C-3* se encuentra publicada en el año 1974 por la Editorial Alpuerto y no existe otra edición de la misma.<sup>14</sup> Realizo a continuación un acercamiento a la partitura de *C-3* en sus aspectos físicos y de edición del gráfico que es determinante para plantear ciertos problemas que se detectan y proponiendo una puesta en valor del texto musical que nos traslada, principalmente, a una nueva edición del discurso musical. De esta manera, pretendo dar mayor claridad a la lectura del código musical y adaptar el pensamiento del autor al concepto técnico del percusionista.

#### **3.2.1.1. La edición de la partitura**

Su publicación en 1974 por la Editorial Alpuerto viene presentada en un formato poco habitual por su amplio tamaño y muy incómodo para la interpretación de la obra. Ésta viene encuadrada en horizontal con un tamaño por página de 500 x 420 mm, tamaño que aumenta el doble en su largo (1000 x 420 mm) cuando es abierta y puesta en el atril presentando al percusionista todo un reto de ejecución musical. Muestro a continuación una imagen de las dos primeras páginas de la partitura.

---

<sup>12</sup> La grabación, con la signatura MC-568, corresponde a una cinta de casete de 60 minutos con música de Carlos Cruz de Castro donde se incluyen las siguientes piezas: en la cara A encontramos su obra *Escorpión* (1976-77) para clarinete, violín, piano y percusión y *C-3* (1970) para percusión solo. En la cara B *Modales* (1969) y *Ajedrez* (1969). La consulta de esta cinta de casete se realizó en la Fundación Juan March el 3 de enero de 2017, pero debido al tiempo pasado desde la grabación no ha sido posible realizar una escucha de la cinta a pesar de disponer en las instalaciones de la Fundación del reproductor necesario. La grabación no se escuchaba con claridad y existía peligro de estropearse la cinta dentro del reproductor.

<sup>13</sup> En la base de datos de la Fundación Juan March, etiqueta de la signatura MC-568, aparece junto al título de la obra y compositor la fecha “Noviembre-1970”. Esta fecha es la que aparece al final de la partitura, página 9 de la edición Alpuerto, por lo tanto corresponde a la finalización de la composición y no es correspondiente con esta grabación.

<sup>14</sup> Las copias que dispongo de la partitura son dos. Ambas son la misma edición, sin diferencia entre ellas. La primera que me fue entregada por el percusionista Pedro Vicedo en Sevilla el 27 de febrero de 2002 junto con una fotocopia de *Vivencia*, de Agustín Bertomeu; la segunda de estas partituras ha sido comprada a la tienda de música El Argonauta (Madrid) quien dispone en la actualidad de los fondos de la Editorial Alpuerto.

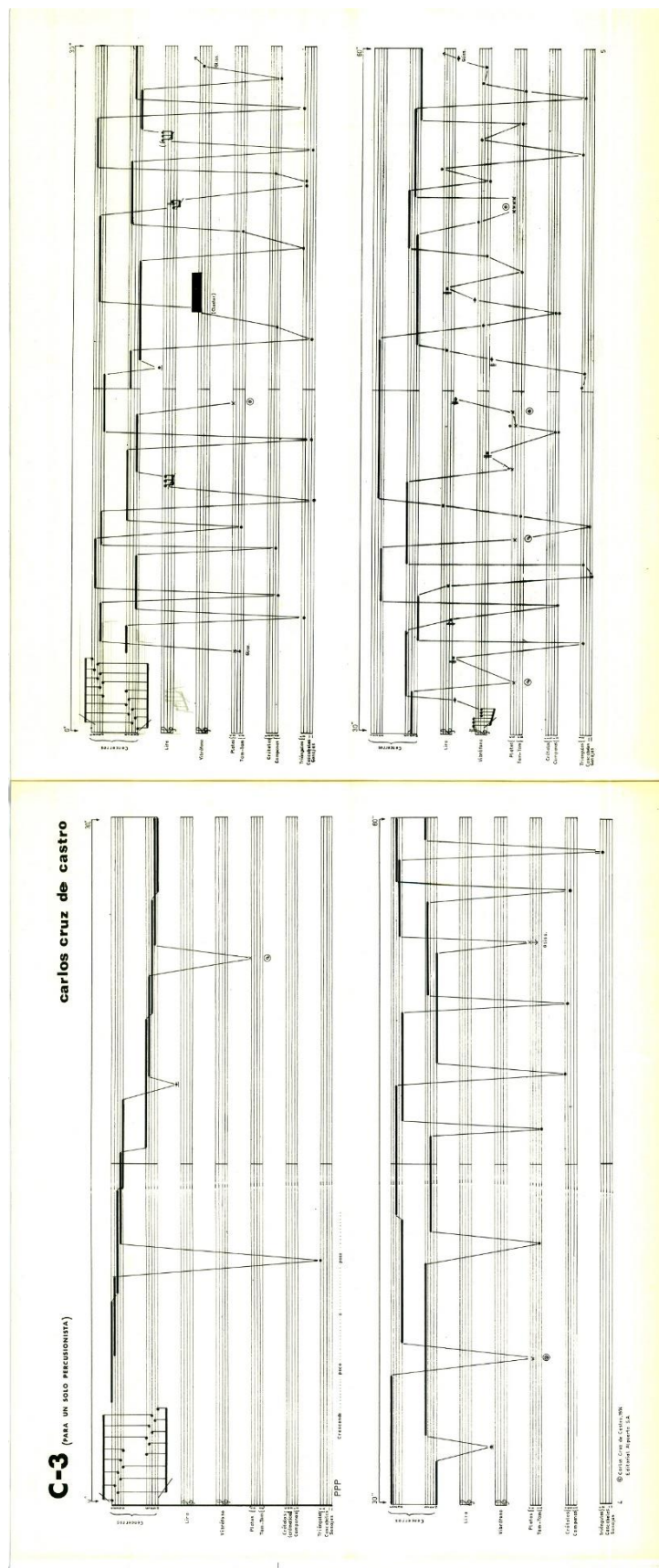


Ilustración 22. Páginas 1 y 2 de C-3. Tamaño real 1000 x 420 mm. Editorial Alpuerto

Como vemos en la ilustración 22 el formato en que ha sido editada la partitura es excesivamente grande. El uso de una partitura de este tamaño requiere cercanía entre intérprete y atril para, como mínimo, poder pasar las páginas con cierta comodidad, cercanía que no es posible al encontrarse el amplio set de percusión que nos exige el autor. Apunto las palabras del percusionista Nick Petrella en relación al paso de páginas en una partitura, palabras que considero importantes dentro de los detalles a tener en cuenta en la interpretación de una partitura:

Darle la vuelta a las páginas, aunque es necesario, puede perturbar en gran manera una interpretación si esto se hace de una manera apresurada o en lugares en donde el flujo musical no debe ser interrumpido. Para evitar darle la vuelta a las páginas, se pueden hacer copias de una página y tenerlas abiertas en el atril para que así a éstas se les pueda dar la vuelta en lugares apropiados durante la ejecución.<sup>15</sup>

Sin embargo, el consejo que el percusionista Nick Petrella nos da en su texto no es seguido por la editorial, pues la vuelta de página es muy incómoda al tener el percusionista las manos ocupadas por las baquetas con las que se encuentra interpretando. Tampoco existe una pausa en el discurso musical que permita el paso de página y el formato de excesivo tamaño en el que se encuentra editada la partitura, formato poco estándar, no permite la copia puntual de páginas en máquinas de reprografía y formatos de papel convencionales.

### **3.2.1.2. El gráfico**

A diferencia de otros instrumentos y otros géneros de música, los instrumentos de percusión no disponen de una notación estándar que dé unidad a la transmisión de ideas compositor-intérprete. Cada compositor decide el tipo de notación para escribir su música según su criterio y estilo compositivo, y el intérprete debe adecuarse a cada escritura musical, a cada gráfico. La amplia variedad de instrumentos de percusión de la que disponemos, de técnicas interpretativas, de baquetas y de recursos sonoros, aportan una riqueza única en el mundo de los sonidos, pero también una mayor indefinición al

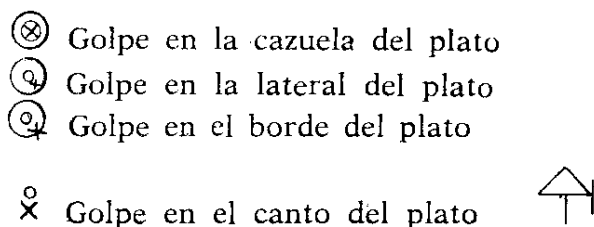
---

<sup>15</sup> PETRELLA, Nick: *The Multiple-Percussion Book*, New York: Carl Fischer LLC, 2000, p. 19: “Turning pages, although necessary, can greatly disturb a performance if the pages are turned hastily or in places where the musical flow should not be interrupted. To avoid the occurrence of page turns, one should copy pages of music and have them opened on the music stand so that the pages may be turned at musically appropriate places in the performance.” [Pasar las páginas, aunque sea necesario, puede perturbar en gran medida una interpretación si se giran apresuradamente o si existen pasajes donde el flujo musical no debiera interrumpirse. Para evitar que se produzcan los giros de página, uno debe copiar partes de la partitura y tenerlas abiertas en el atril para que puedan ser pasadas en pasajes musicalmente apropiados durante la interpretación].

compositor en el momento de plasmar en la partitura el código gráfico. Así lo apunta el compositor Jesús Villa Rojo:

La transmisión de las ideas compositor-intérprete cuando éstas están alejadas de las técnicas instrumentales tradicionales se hace doblemente compleja. Los medios seguidos habitualmente habían conseguido dirigir las ideas hacia los mecanismos instrumentales, de forma estandarizada, algunas veces forzada, pero haciendo factible esa transmisión. El desarrollo de las posibilidades instrumentales y, por consiguiente, de sus técnicas, ha requerido ampliar considerablemente la simbología representativa de los nuevos efectos sonoros, ya que muchos de ellos poseen una fisonomía completamente diferente de la tradicional. Ésta es una de las razones que justifican el deseo de precisar en lo posible los nuevos efectos con una escritura coherente y apropiada.<sup>16</sup>

En *C-3* encontramos una obra que no abarca amplios recursos sonoros que exijan una grafía específica sino que todos los sonidos empleados por el autor corresponden al sonido real de los instrumentos elegidos con la excepción de pequeños *glissandi* indicados con una flecha ascendente o descendente según el caso que corresponda en el vibráfono, el glockenspiel, los platos suspendidos o el tam-tam, y diferentes lugares de percusión en los platos suspendidos, percusiones señaladas con una grafía especial indicada por el compositor en las instrucciones de la partitura:



**Ilustración 23.** Indicaciones de los diferentes tipos de golpe en el plato suspendido

Deteniéndome en la notación, indico que la grafía no es la más adecuada para un entendimiento rápido del discurso musical. Las principales dificultades que la notación elegida por el compositor representa son principalmente dos: un sistema musical excesivamente amplio para su lectura y las líneas de unión de los diferentes sonidos que

<sup>16</sup> VILLA ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003, p. 57.

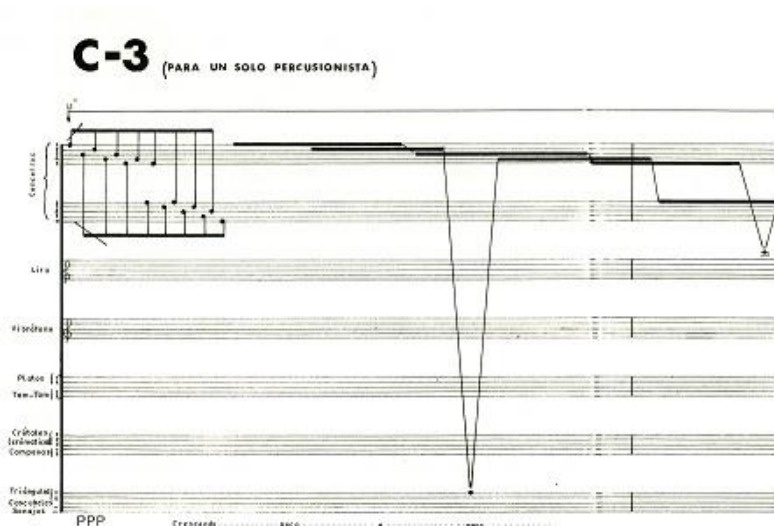
atraviesan constantemente el sistema. Examino a continuación estos detalles en la notación que considero dificultan la lectura.

#### **3.2.1.2.1. Sistema musical excesivamente amplio para su lectura**

La gran cantidad de instrumentos elegidos por el autor en esta obra hace difícil su puesta en el pentagrama ya que durante el discurso el set no se encuentra seccionado por familias instrumentales y es utilizado constantemente en toda su extensión. El amplio set de percusión se encuentra compuesto por veinticinco instrumentos: 10 cencerros, lira, vibráfono, 2 platos suspendidos, 2 tam-tam, 3 cróalos, 2 campanas de badajo, 2 triángulos, cascabeles y sonajas. La puesta en partitura por el autor de este set tan amplio pasa por la distribución de los instrumentos en siete pentagramas agrupados por familias instrumentales:

- Pentagramas 1 y 2: colocación de los 10 cencerros (cada uno de los sonidos en una línea)
- Pentagrama 3: colocación del glockenspiel.
- Pentagrama 4: colocación del vibráfono.
- Pentagrama 5: colocación de 2 tam-tam (líneas 1 y 2), y 2 platos suspendidos (líneas 4 y 5).
- Pentagrama 6: colocación de 2 campanas cónicas (líneas 1 y 2) y 3 cróalos cromáticos (líneas 3, 4 y 5).
- Pentagrama 7: colocación de cascabeles (línea 1), sonajas (línea 2) y 2 triángulos (líneas 4 y 5).

En la siguiente ilustración se puede observar la disposición gráfica de los instrumentos en la partitura:



**Ilustración 24.** Disposición de los instrumentos en el sistema.  
Editorial Alpuerto, página 4

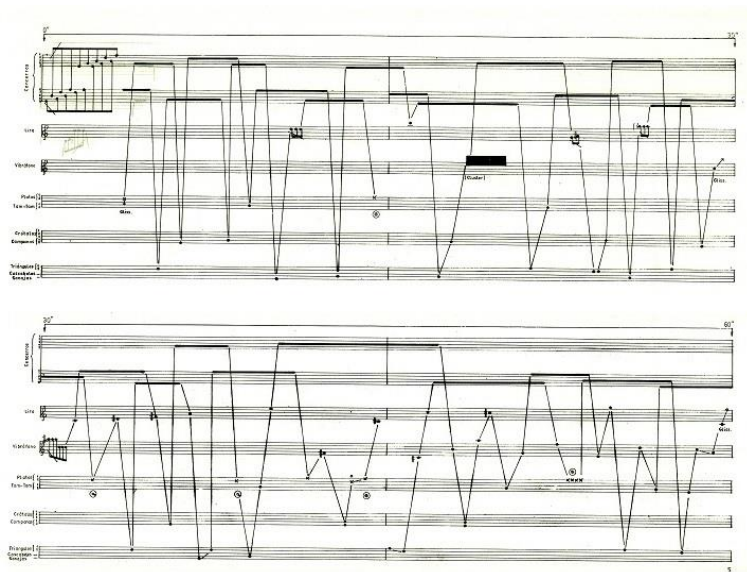
La disposición de los instrumentos sobre el sistema de siete pentagramas adoptada por el compositor para la plasmación del discurso musical es excesivamente amplia y no aporta comodidad a la interpretación. La falta de concentración visual de la lectura aporta pérdida de organicidad en la ejecución y por lo tanto incomodidad generalizada al percusionista.

### 3.2.1.2.2. Líneas de unión de los diferentes sonidos

El autor une con líneas los diferentes sonidos creando así una red de direcciones que se entrecruzan con la finalidad de señalar el discurso musical y facilitar la lectura: “las líneas son para clarificar visualmente la dirección del discurso, para no estar adivinando qué instrumento hay que tocar”.<sup>17</sup> Como podemos comprobar en la Ilustración 25, esta red de líneas atraviesa constantemente el sistema musical y considero que crean la sensación contraria a la que el compositor quiere mostrar: las líneas de unión de los diferentes sonidos, si bien nos indican el orden de ejecución de cada instrumento, dificultan la lectura de la partitura, eliminando la claridad que el autor quiere aportar al gráfico.

<sup>17</sup> Entrevista a Carlos Cruz de Castro por J. Baldomero Llorens. Madrid, 22 de octubre de 2015. Ver Anexo I, p. 301.





**Ilustración 25.** Líneas de unión de los diferentes sonidos  
Editorial Alpuerto, página 5

Estas líneas de unión de los diferentes sonidos recuerdan gráficamente a las utilizadas en las partituras de piano para indicar las direcciones o cruzamientos de las manos que se usan en la interpretación. Sin embargo, en la partitura de Cruz de Castro la combinación de manos no se encuentra perfectamente pensada por el autor por lo que el entrecruzamiento de manos es constante durante su ejecución, dificultando la fluidez en la ejecución.

A continuación, y examinando estos contratiempos, pretendo aportar una puesta en valor de la partitura que pasa principalmente por la re-escritura del texto musical solucionando los problemas planteados –excesivo tamaño de la partitura y sistema excesivamente amplio– para una mayor comprensión del discurso sonoro y mayor facilidad en el estudio y la ejecución.

### **3.2.1.3. Una puesta en valor: una breve re-escritura**

Como he citado, los principales aspectos de la obra *C-3* de Carlos Cruz de Castro que crean problemas de organicidad en el momento de su interpretación son la dimensión de la partitura, sistema excesivamente amplio en su concepción para el discurso musical y la incomodidad visual de las líneas de unión de los diversos instrumentos. Las propuestas de solución en la re-escritura de la partitura van a ir enfocadas en dos caminos que son complementarios entre sí: la primera de estas propuestas analizará la disposición

del set de percusión propuesto por el compositor y aportará soluciones a los problemas desde un punto de vista espacial, y del movimiento del intérprete. La segunda de las propuestas pretende solucionar el problema físico que representa la edición de la partitura, reescribiendo alguno de los fragmentos y permitiendo de esta manera una disminución del tamaño de la misma, una mejor lectura del discurso sonoro y una mayor claridad interpretativa.

Paso a examinar a continuación la propuesta de re-edición de la partitura, dejando para el siguiente epígrafe el análisis sobre la disposición del set propuesto por el compositor y la aportación de nuevas soluciones.

### **3.2.1.3.1. Una re-escritura de la partitura**

Para mi propuesta de re-escritura de la partitura, y como fuente principal de grafía de los diversos sonidos, me basaré en los pictogramas que el percusionista y editor Siegfried Fink realizó para aportar un sistema de lectura gráfico que unificase los diferentes códigos de escritura en percusión, tomando como fuente las *Tabulatur 72* y *Tabulatur 2000*<sup>18</sup> para crear un fragmento de partitura de lectura más fluida.


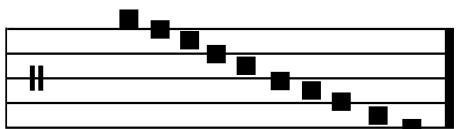


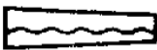

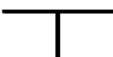
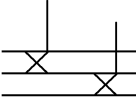

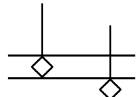

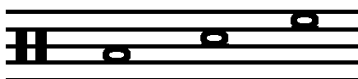

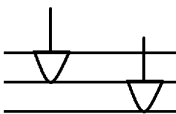

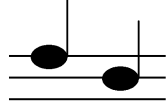

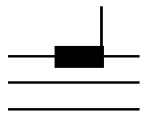
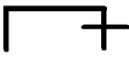
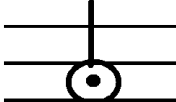
Para la edición con este método, he reducido el sistema a las siguientes pautas: un pentagrama donde colocar los 10 sonidos de los cencerros, un pentagrama donde colocar las notas de altura determinada (vibráfono, glockenspiel y crótalos<sup>19</sup>) y tres líneas paralelas donde colocar los instrumentos de altura indeterminada. Expongo en la tabla 12 una relación de instrumentos, pictogramas y posición en la partitura para la re-escritura de la obra.

Para su reescritura con los nuevos pictogramas de la tabla he elegido el fragmento del primer sistema de la página 5 por ser un fragmento de amplia densidad musical. A continuación, incluyo las imágenes del fragmento original en la ilustración 26 y de su reescritura con la nueva simbología en la ilustración 27.

---

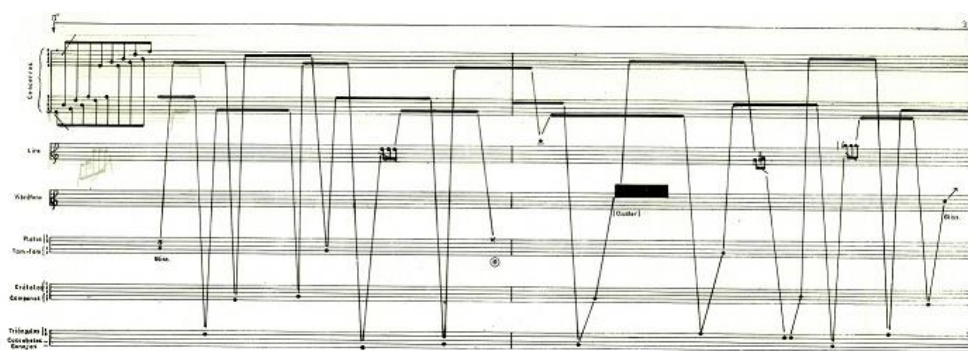
<sup>18</sup> cf. p. 77 de este trabajo.

<sup>19</sup> Los crótalos, sin altura determinada por el autor, deben ser cromáticos. Para los tres sonidos de crótalos usaré la clave de altura indeterminada [II] aunque estén escritos en pentagrama para diferenciarlos de las alturas determinadas que ofrecen el vibráfono y el glockenspiel.

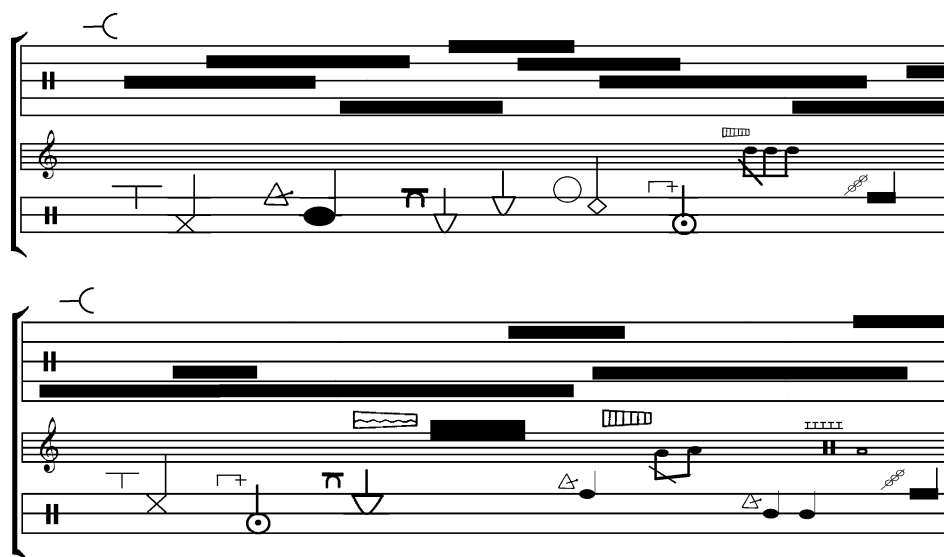
Instrumento	Pictograma	Posición en la partitura
10 cencerros		
Glockenspiel		
Vibráfono		
2 Platos suspendidos		
2 Tam-tam		
3 Crótales cromáticos		
2 Campanas cónicas <sup>20</sup>		
2 Triángulos		
Cascabeles		
Sonajas		

**Tabla 12.** Pictogramas y posición en la partitura. Propuesta para la re-escritura de C-3

<sup>20</sup> En la *Tabulatur 72* no aparece el pictograma correspondiente a las campanas cónicas (o de badajo) sin embargo, en la *Tabulatur 2000* aparece un pictograma asociado a las campanas chinas o “dobachi”, pictograma sobre el que me he basado para la creación de uno nuevo asociado a la campana de badajo, por lo que este pictograma no corresponde a la *Tabulatur* publicada por Fink.



**Ilustración 26.** Página 5, sistema 1. Editorial Alpuerto



**Ilustración 27.** Transcripción a pictogramas. Página 5, sistema 1

Este nuevo sistema de re-escritura, sin por el momento ser la mejor solución, permite reducir la cantidad de páginas a utilizar en la partitura facilitando de esta manera un gesto tan necesario para el intérprete como es el paso de página. También facilita la lectura del discurso musical al reducir la amplitud del sistema de lectura de siete pentagramas por sistema a tres grupos por sistema, en los que cada instrumento, con su pictograma y grafía específica, se irá escribiendo en su posición marcada para evitar confusiones de instrumentos.

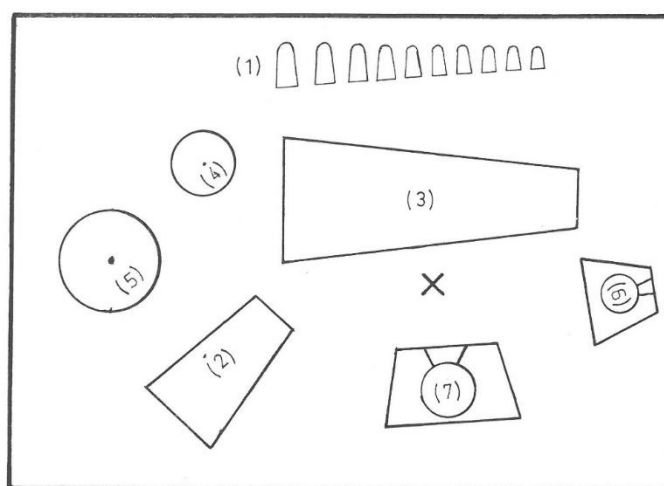
### 3.3. Acercamiento interpretativo a C-3, de Carlos Cruz de Castro

Tras la exposición de las dificultades que plantea la edición de la partitura y la aportación de una posible solución a la edición del texto musical, me planteo abordar la obra de Carlos Cruz de Castro desde el punto de vista interpretativo, aportando soluciones a las diversas dificultades técnicas comentadas para un mejor acercamiento del intérprete a la obra.

Esta aportación pretende dar un punto de partida documentado al intérprete para abordar la partitura, si bien las soluciones finales a cada situación técnica y musical serán de elección del propio percusionista.

#### 3.3.1. El set de multipercusión. Su distribución

El autor nos incluye en la página tres<sup>21</sup> de la partitura un esquema con la disposición de los instrumentos que no corresponde a la totalidad del orgánico instrumental. La disposición del set instrumental que nos propone el autor es la siguiente:



**Ilustración 28.** Distribución del set de percusión aportado por el autor  
Página 3, Editorial Alpuerto

<sup>21</sup> Las indicaciones de ejecución y el gráfico de disposición se encuentra en la parte trasera de la portada de la partitura, que viene numerada como página 3.

En esta ilustración podemos ver los instrumentos que el autor dispone en el espacio interpretativo. Los números corresponden a los siguientes instrumentos:

- Instrumento 1: 10 cencerros
- Instrumento 2: glockenspiel
- Instrumento 3: vibráfono
- Instrumento 4: plato suspendido agudo
- Instrumento 5: plato suspendido grave
- Instrumento 6: tam tam agudo
- Instrumento 7: tam tam grave

Comparando este gráfico de distribución de instrumentos y el orgánico instrumental compruebo que el autor deja fuera del gráfico la posición en el espacio interpretativo de los siguientes instrumentos: 3 crótales cromáticos (agudo, medio y grave), 2 campanas cónicas (de badajo), 2 triángulos, collar de cascabeles y collar de sonajas. La no ubicación de estos instrumentos en el set por parte del autor crea una indeterminación y confusión en el intérprete al no saber exactamente la posición en el espacio de estos instrumentos. Sin embargo, como nos indica el percusionista norteamericano Nick Petrella en *The Multiple-Percussion Book*, la disposición de instrumentos que nos sugieren los autores debe ser tomada como guía para la interpretación ya que esta disposición puede modificarse según las características del intérprete y su habilidad para tener una mayor efectividad en la ejecución de la obra.<sup>22</sup>

Una vez examinada la propuesta del autor y las deficiencias que ésta conlleva, incluyo a continuación una propuesta de colocación del set y de montaje de los diversos instrumentos, aportando soluciones a las dificultades surgidas tanto desde el apartado interpretativo como del técnico.

---

<sup>22</sup> El percusionista americano Nick Petrella, profesor en la UMKC Conservatory of Music, nos indica que: “La sugerencia de colocación de los instrumentos que forman el set se encuentran dados al principio de la mayoría de composiciones de multipercusión. Éstas deben ser usadas como guía, y los percusionistas deben escoger la colocación de los instrumentos que mejor le convenga. La efectividad de la colocación de instrumentos sugerida, la habilidad del percusionista y el tempo son tres factores importantes que necesitan ser considerados en la disposición de los instrumentos. En general, cuanto más experiencia tenga el percusionista más serán las posibilidades de que varíe la colocación de los instrumentos. Se puede necesitar mucha práctica antes de que uno esté contento con la disposición de los instrumentos. De hecho, es común que los percusionistas cambien un poco la colocación de los instrumentos mientras practican y aún después de la primera interpretación de la pieza.” [Suggested instrument set-ups are provided at the beginning of most multiple-percussion compositions. These should be used as guidelines, and percussionists should devise set-ups that work best for them. The effectiveness of the suggested set-up, percussionist’s ability, and tempo are three important factors which need to be considered when devising a set-up. In general, the more experienced the percussionist, the greater the possibility for varying instrument placement. It may take much experimentation before one is content with a set-up. In fact, it is common for percussionist to vary their set-ups slightly while rehearsing and even after the first performance of the piece], en PETRELLA, Nick: *The Multiple-Percussion Book*. New York: Carl Fischer LLC, 2000, p. 13.

### **3.3.1.1. Disposición aportada por J. Baldomero Llorens**

La incompleta distribución en el gráfico propuesto en la partitura de la totalidad de los instrumentos a utilizar en el set de percusión hace que sea el propio percusionista quien deba elegir la mejor disposición, teniendo siempre en cuenta su capacidad técnica e interpretativa. De esta manera, junto con los instrumentos dispuestos en el gráfico, es necesario ubicar en el espacio interpretativo los siguientes instrumentos: 3 crótalos cromáticos (agudo, medio y grave), 2 campanas cónicas (de badajo), 2 triángulos, un collar de cascabeles y un collar de sonajas. Añado breves comentarios acerca de estos instrumentos y su posibilidad para adaptarlos a las necesidades con los soportes adecuados.

#### **3.3.1.1.1. Los crótalos cromáticos**

Los crótalos cromáticos existen en dos octavas (do<sub>5</sub> a do<sub>7</sub>) y cada uno de ellos, cada crótalo, se puede manipular de manera individual, es por esto que no tiene un correcto sentido organológico utilizar tres crótalos cromáticos en el set y no determinar las correspondientes alturas. Al preguntarle al autor sobre este tema, la afinación de los crótalos, su respuesta fue clara: “en aquella época no había crótalos cromáticos, no era fácil acceder a ellos. Teníamos los instrumentos que había en el Aula. La elección de las alturas debe ser a criterio del percusionista, utilizar tres alturas sin una armonía específica ni clara...”.<sup>23</sup> Carlos Cruz de Castro deja a criterio del percusionista la elección de tres alturas diferentes, algo muy complejo ya que al tratarse de un instrumento totalmente armónico es difícil elegir tres sonidos cercanos que se alejen de un sentido tonal y armónico. En este caso voy a elegir tres sonidos cercanos cromáticamente: sol<sub>5</sub>, sol#<sub>5</sub> y la<sub>5</sub>. Serán colocados en el set sobre pequeños soportes individuales ATT 6000 26 de la marca Rythmes & Sons.

---

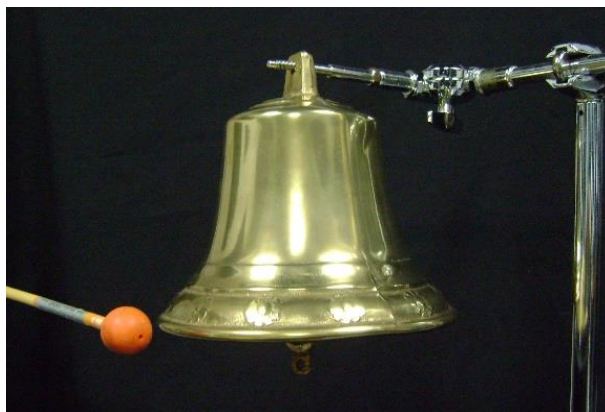
<sup>23</sup> Entrevista a Carlos Cruz de Castro por J. Baldomero Llorens. Madrid, 22 de octubre de 2015. Ver Anexo I, p. 301.



**Ilustración 29.** Detalle crótalos en soportes individuales.  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

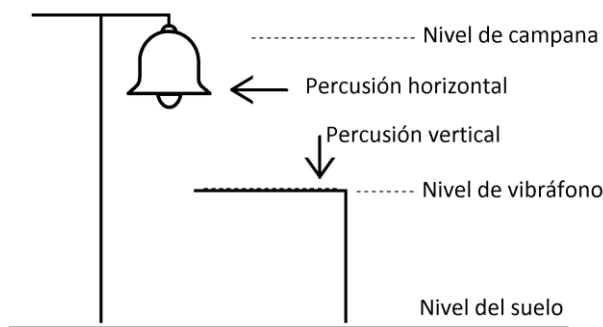
### 3.3.1.1.2. Las campanas cónicas

Uno de los instrumentos que utiliza el autor en *C-3* son las campanas cónicas de badajo. Estas campanas deben ser percutidas con la baqueta debido a que la percusión de la campana con el badajo no es útil en la ejecución de esta obra principalmente por su incomodidad de percusión y por su falta de precisión. Las campanas, para poder ser percutidas por las baquetas y obtener una buena sonoridad, deben colocarse en una horizontal superior a la de los instrumentos de láminas y, mientras éstos son percutidos en vertical como el vibráfono o el glockenspiel, las campanas deben ser percutidas en horizontal. Muestro en la ilustración 30 el lugar óptimo de percusión de la campana de badajo, y en la ilustración 31 el supuesto de colocación en diferentes alturas del set, ilustrado en los instrumentos del vibráfono y de las campanas cónicas así como su diferencia de percusión horizontal y vertical.



**Ilustración 30.** Campana de badajo y zona óptima de percusión  
Fotografía: J. Baldomero Llorens





**Ilustración 31.** Niveles de colocación del vibráfono y campanas cónicas. Dirección de percusión horizontal y vertical en cada uno de estos instrumentos

El cambio en la dirección de percusión de un instrumento resulta poco orgánico para la interpretación general de la obra por lo que la propuesta de una unificación de las direcciones de percusión pasa por ubicar en una misma horizontal los máximos instrumentos posibles. La horizontal de referencia en la que ubicaré la mayor cantidad de instrumentos será la del vibráfono por ser éste un instrumento cuyo cambio de altura es limitado.<sup>24</sup>

Para una colocación de los máximos instrumentos en una misma horizontal aprovecharé los avances instrumentales que han tenido lugar en estos años sustituyendo las campanas de badajo por dos *cymbal disc* –también llamadas campanas de plato– de la marca Sabian, de 10’’ la grave y 8’’ la aguda. Estas campanas de plato se colocan en soportes de plato suspendido pudiendo ser colocadas a una altura similar a los instrumentos de láminas para ser percutidas en vertical, dando así comodidad e igualdad de percusión a la ejecución de la obra.

<sup>24</sup> La limitación en el ajuste de la altura del vibráfono viene condicionada por el ajuste mecánico del pedal. Cada fabricante muestra en su catálogo un máximo y un mínimo de ajuste en la altura que es diferente para cada una de las marcas. Así, mientras la marca holandesa Adams oferta vibráfonos de altura ajustable entre 83 a 103 centímetros, la marca japonesa Yamaha ofrece un rango desde los 80,5 hasta los 93,5 en sus diferentes modelos, la marca francesa Bergerault entre 84 y 97 centímetros y la marca americana Musser entre los 81,2 hasta los 91,5 centímetros. Cada percusionista debe ajustar la altura a sus condiciones físicas.



**Ilustración 32.** *Cymbal disc* marca Sabian. Campanas de plato de 10” y 8”  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

Podemos conseguir un sonido más acampanado y limpio, con una mayor resonancia, cambiando estos *Cymbal disc* por unas *Zil-Bel*, campanas de plato de la marca Zildjian y que podemos encontrar en su catálogo. Estas campanas también se colocan en soporte de plato suspendido y pueden ser percutidas en vertical, lo que aporta la homogeneidad en la dirección de la percusión que buscamos en C-3. En nuestro caso utilizaremos dos campanas de diámetros diferentes: 9,5” y 6”. La ilustración 33 muestra dos *Zyl-Bel* de la marca Zildjian colocadas en soporte de plato suspendido.



**Ilustración 33.** *Zyl-bel* de la marca Zildjian. Campanas de 9,5” y 6”  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

Por tener este instrumento un sonido más acampanado que los *cymbal disc* de Sabian, recomiendo usar para el set de C-3 los *Zil-Bel*, ya que la dirección vertical de percusión de este instrumento no ofrece ningún cambio en la comodidad percutiva para el intérprete.

#### **3.3.1.1.3. Los triángulos**

Una situación similar a la de las campanas de badajo (colocación del instrumento en el set en un nivel superior y cambio en la dirección de percusión del instrumento) la encontramos con los dos triángulos. Para su correcta percusión, éstos deberían ubicarse a cierta altura aportando incomodidad a la ejecución al encontrarse a una altura que, pudiendo ser intermedia, no se encuentra en la misma horizontal que el instrumento de referencia.

Otro de los inconvenientes que nos encontramos con este instrumento es la baqueta con la que debe ser percutido. El triángulo, para obtener su sonoridad característica debe ser percutido con una varilla metálica que no podemos tener en la mano al encontrarnos con un set de gran variedad instrumental. La solución al problema de la sonoridad del triángulo la obtendremos de nuevo gracias a los avances en los accesorios y soportes para percusión utilizando el soporte de triángulo con dos pulsadores metálicos de la marca Cadeson, marca propia del fabricante francés de instrumentos de percusión Rythmes & Sons, y que podemos encontrar en su catálogo con el número de referencia ATT 2530. Este soporte nos permite percutir el triángulo con cualquier tipo de baqueta que tengamos en la mano o con los dedos, y obtener siempre una sonoridad metálica gracias a sus dos pequeñas varillas puestas bajo la superficie del pulsador a percutir. El soporte es para un solo triángulo por lo que lo correcto sería utilizar dos soportes ATT 2530, uno para cada triángulo.



**Ilustración 34.** Triángulo *Grover* 15 cm en soporte *Cadeson* ATT 2530  
Fotografía: J. Baldomero Llorens



**Ilustración 35.** Detalle pulsadores y varillas metálicas  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

#### **3.3.1.1.4. El collar de sonajas**

Los catálogos consultados no nos acercan a un instrumento específico con la denominación “collar de sonajas”, título que el autor utiliza en la partitura. Para acercarnos lo más posible al instrumento solicitado por el autor tomamos la definición que Manel Ramada nos da en su *Atlas de percusión* sobre la voz *sonaja*: “término empleado en España para designar los discos de metal de las panderetas o las panderetas

sin piel también llamadas *sonajera*”.<sup>25</sup> Otro acercamiento a la voz *sonajas* se encuentra en *The Percussionist's Dictionary*, de Joseph Adato y George Judy, quienes en su página 86 nos indican la voz *sonajas* (*Sp.*) como *sleighbell*, término cuya definición se muestra en la página 31 del mismo libro: “Un grupo de pequeñas campanas no afinadas las cuales se encuentran unidas mediante un mango o correa para ser agitadas o golpeadas. Se las conoce también como *arnés de campanas*”.<sup>26</sup> Como vemos, la definición de la voz *sonajas* que aportan Joseph Adato y George Judy nos acerca más a los cascabeles que a lo que realmente consideramos una sonaja. También el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* define *sonaja* como “Par o pares de chapas de metal que, atravesadas por un alambre, se colocan en algunos juguetes e instrumentos rústicos para hacerlas sonar agitándolas.”

Regresando a la definición de Manel Ramada, en España las *sonajas* son unos pequeños discos de metal que encontramos en la pandereta, instrumento que puede o no llevar parche. No es normal encontrar las sonajas en forma de collar, ya que esta disposición no permite un entrechocado libre de los discos de metal entre ellos como lo hacen en una pandereta, empobreciendo de esta manera la sonoridad característica del instrumento. El instrumento más cercano a este collar de sonajas requerido por el autor es la pandereta, aunque también podemos utilizar en nuestro set un sistro,<sup>27</sup> instrumento que dejaríamos colgado en un nivel medio-superior para poder ser percutido con la baqueta. La siguiente ilustración muestra el collar de cascabeles y el sistro, ambos instrumentos usados en C-3 y que deberán ser colgados en un nivel medio-superior.

---

<sup>25</sup> RAMADA, Manel: *Atlas de percusión*, Valencia: Rivera Editores, 2000, p. 173.

<sup>26</sup> “A set of non-pitched small bells which are attached to a handle or strap and shaken or struck. Also known as *harness bells*.” en ADATO, Joseph y George JUDY: *The Percussionist's Dictionary*. California, USA: Alfred Publishing Co., Inc., 1984, p. 31.

<sup>27</sup> Tomamos de nuevo la definición que de la voz *sistro* nos da Manel Ramada en la página 172 de su *Atlas de percusión*: “Instrumento de culto en el Antiguo Egipto y posteriormente en Roma. Estaba formado por un armazón de bronce en forma de U con un mango; a través de unos agujeritos en la U atravesaban de lado a lado unas pequeñas barras de metal que al agitarlas producían tintineo; algunas barritas llevaban también sonajas o arillos de metal para añadir una mayor sonoridad como es el caso de los sistros etíopes. [...]”.



**Ilustración 36.** Collar de cascabeles y sonajas (sistro) suspendidos en soporte.  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

El principal problema que ofrece la percusión sobre el sistro es la falta de sonoridad directa de las sonajas ya que al golpear sobre el cuerpo de madera del instrumento es esta parte la que tiene una mayor presencia en el resultado sonoro final. Para conseguir una mayor sonoridad de las sonajas recomiendo cambiar este instrumento por una pandereta con parche que colocaremos en un soporte de plato suspendido. De esta manera obtenemos una mayor superficie de percusión (el parche), una mayor sonoridad del timbre de sonajas y un nivel más bajo de percusión, más cercano al nivel principal marcado por la altura del vibráfono dando así una dirección de percusión en vertical, una mayor seguridad al intérprete y una mayor presencia en la sonoridad de las sonajas.



**Ilustración 37.** Pandereta Remo 20 cm Ø en soporte.  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

### 3.3.1.2. La duplicación de instrumentos

Otra de las fórmulas para solucionar secciones cuya complejidad afecta a aspectos técnicos y físicos es la duplicación de alguno de los instrumentos que vayamos a usar en el set. La duplicación consiste en ubicar dos instrumentos iguales en diferentes zonas del set cuando el compositor ha sugerido únicamente el uso de solo uno de ellos. Esta solución aporta comodidad en cuanto al movimiento en el espacio del intérprete y permite alcanzar instrumentos que por la posición de interpretación se encuentran demasiado lejos del ejecutante. El percusionista Nick Petrella opina al respecto de la duplicación de instrumentos en una obra:

La duplicación de instrumentos ocurre cuando un percusionista usa dos o más instrumentos cuando el autor sólo ha sugerido uno. Esto ha de considerarse cuando se trata de facilitar un cambio rápido de instrumentos. El principal inconveniente es que esto puede agregar otro timbre a la composición. Es posible duplicar sonidos idénticos en tambores, aunque es mucho más difícil duplicar en idiófonos. [...] Es raro encontrar dos idiófonos con sonidos idénticos.<sup>28</sup>

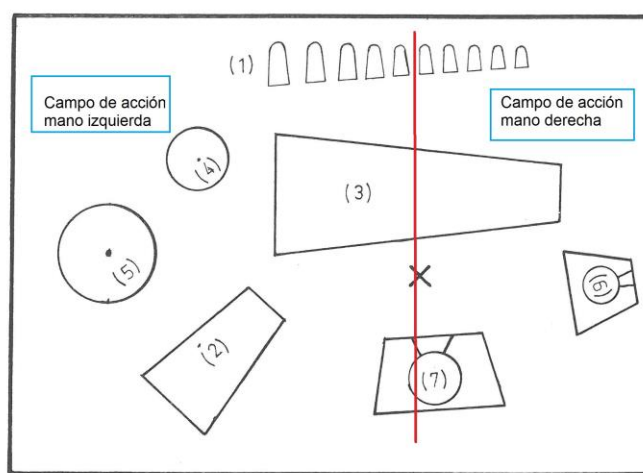
A la hora de plantearnos la duplicación de algunos instrumentos para poder alcanzar todos ellos con cierta comodidad, debemos tener en cuenta que esta duplicación no puede afectar a todos los instrumentos que componen el set. Para abordar una posible duplicación en *C-3* no voy a tener en cuenta instrumentos como el vibráfono o la lira que, junto con los cencerros, forman la parte principal del set de percusión.

Si analizamos el discurso musical desde el punto de vista de la espacialidad y del movimiento del intérprete vemos que el sonido continuo de los cencerros, el sonido concretizante en la obra, forma un pedal de timbre constante durante todo el proceso sonoro que condiciona de manera importante el movimiento del percusionista e imponiendo en el set dos espacios percusivos diferentes: uno a la derecha del intérprete y otro su izquierda. El redoble en los cencerros debe interpretarse de una manera continuada y constante por lo que cada uno de ellos deberá ser interpretado con una mano con la norma básica de interpretar los cencerros agudos con la mano derecha, mientras que los más graves lo serán con la izquierda. Esta acción interpretativa separa el set de *C-3* en dos campos de acción, condicionando al percusionista la interpretación con su mano

---

<sup>28</sup> “Duplication occurs when a percussionist uses two or more instruments when only one is suggested. This becomes a consideration when trying to facilitate a quick change of instruments. The principle drawback is that it may add another timbre to the composition. It is possible to duplicate identical sounds on drums, although it is much more difficult to duplicate idiophones. [...] It is rare to find two identically-sounding idiophones.” en PETRELLA, Nick: *The Multiple-Percussion Book*. New York: Carl Fischer LLC, 2000, p. 13.

derecha de los instrumentos colocados a su derecha, y con su mano izquierda los colocados a su izquierda, con algunas pequeñas licencias ocasionales que el movimiento le permita realizar. En la disposición de instrumentos aportada por el autor y publicada en la partitura, podemos ver el ámbito de acción de las diferentes manos y los instrumentos que el intérprete puede alcanzar tanto a su derecha como a su izquierda. Hay que tener en cuenta la dificultad de movimiento a la que el percusionista se encuentra sometido por el continuo sonar de los cencerros y que el set no se encuentra completo en el dibujo aportado por el autor.

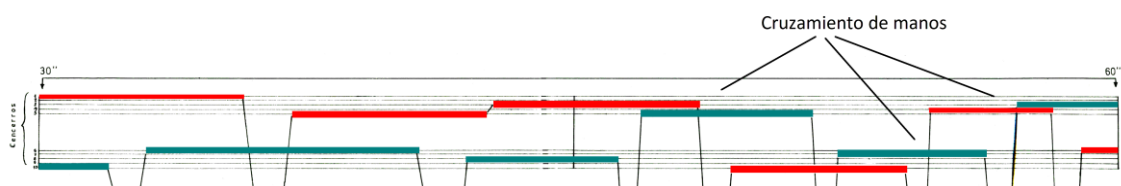


**Ilustración 38.** Campos de acción de cada una de las manos. Disposición del set aportada por el autor. Editorial Alpuerto, página 2.

Teniendo en cuenta los diferentes campos de acción y la falta de colocación de algunos instrumentos en el esquema aportado por el autor hay momentos en los que el entrecruzamiento de manos por parte del intérprete imposibilita el alcance físico a la totalidad del set instrumental restando organicidad a la interpretación. Examinó un pequeño ejemplo de esta falta de organicidad en el discurso producida por el constante entrecruzamiento de manos y para ello he escogido un fragmento del segundo sistema de la página 4. Tanto por la posición en el pentagrama como por su posición en el set, la mecánica de interpretación de los cencerros seguirá la siguiente norma natural: el sonido más agudo de cencerros se interpretará con la mano derecha, el siguiente más grave con la izquierda, y así sucesivamente. El entrecruzamiento de manos ocurre cuando, tras el sonido de cencerros indicado en la primera línea del pentagrama superior que se interpreta



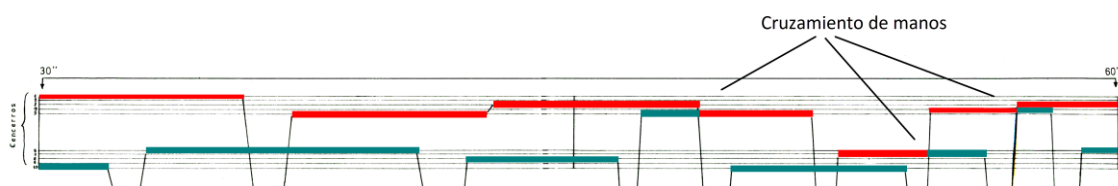
con la mano izquierda, se sucede un sonido de cencerros más grave que deberá ser interpretado con la mano derecha.



**Ilustración 39.** Combinación de manos en el discurso de los cencerros  
Editorial Alpuerto, página 4, sistema 2

Este fragmento indica la combinación de manos necesaria en el discurso de los cencerros mostrando el problema de cruzamiento que impide un fluir técnico orgánico y continuado en los cencerros. La solución a este problema técnico pasa por un cambio de manos en los cencerros cada vez que exista un cruzamiento de manos, solución que muestro en la Ilustración 40. La combinación de manos para este fragmento será la siguiente: el cencerro número 5<sup>29</sup> pasará de ser tocado con la mano izquierda a la mano derecha, pasando la izquierda a redoblar en el cencerro 10. Al terminar la interpretación del cencerro 5 con la mano derecha, esta tomará la interpretación del 7 cambiando a la mano izquierda para la derecha poder pasar a redoblar en el cencerro 4. Si bien esta solución parece compleja, su estudio y coordinación son necesarios para una continuidad del sonido de los cencerros. En la ilustración 40 muestro este proceso de cambio de manos necesario para la interpretación y continuidad del sonido concretizante, indicando la mano derecha en color rojo mientras que la mano izquierda se encuentra marcada en verde. Como regla básica para la interpretación de los cencerros la mano derecha debe encontrarse siempre percutiendo cencerros más agudos que la mano izquierda, no produciéndose de esta manera un cruzamiento de manos que dificulte la realización de los redobles y la continuidad del sonido en cada cencerro.

<sup>29</sup> La numeración por el autor de los diez cencerros corresponde al número 1 para el cencerro más agudo y al número 10 para el más grave.



**Ilustración 40.** Ejemplo de cambio en la combinación de manos en cencerros. Página 4, sistema 2. Editorial Alpuerto

A continuación, para poder considerar la opción de duplicidad de instrumentos, paso a analizar de manera breve aquellos que ofrecen el discurso puntillista y por lo tanto contrario en características al sonido continuo en los cencerros. Estos instrumentos son interpretados por la mano que nos queda libre según las líneas marcadas por el compositor y por esta razón la combinación de manos con sus cruzamientos oportunos será un gran reto técnico para ser superado por el intérprete. Todos los instrumentos que marcan este discurso puntillista deben dejarse resonar, sin apagar su sonoridad por lo que, para nuestra comodidad como intérpretes y permitir una mayor capacidad de movimiento, dejaremos el pedal del vibráfono bloqueado.

Una vez examinada la problemática de movimiento que causan los cencerros y comprobado que cada uno de los instrumentos del resto del set debe ser interpretado con la mano que queda libre tras redoblar en el interior del cencerro, nos planteamos cuántas percusiones pertenecen a cada instrumento y a qué mano corresponde cada una de estas para poder determinar las duplicaciones de instrumento necesarias en el set.

En la siguiente tabla he calculado la cantidad de percusiones que cada instrumento recibe con cada una de las manos. Para el cálculo he supuesto los cambios de mano del discurso de los cencerros para evitar cruzamientos; las percusiones simultáneas en diferentes instrumentos las he contado de manera individual, los gestos repetidos en un mismo instrumento como una única percusión al igual que cada uno de los *cluster*, y he eliminado de este cómputo la improvisación central (páginas 6 y 7) y el gesto final de cencerros con *cluster* de vibráfono al final de la obra. El listado de instrumentos se encuentra organizado por orden de aparición en la partitura.

<b>Instrumento</b>	<b>Mano derecha</b>	<b>Mano izquierda</b>	<b>Total</b>
<b>Lira</b>	36	30	66
<b>Vibráfono</b>	27	32	59
<b>Plato 1</b>	3	24	27
<b>Plato 2</b>	8	14	22
<b>Tam-tam 1</b>	10	10	20
<b>Tam-tam 2</b>	4	8	12
<b>Crótales 1</b>	1	5	6
<b>Crótales 2</b>	2	4	6
<b>Crótales 3</b>	3	5	8
<b>Campanas 1</b>	6	12	18
<b>Campanas 2</b>	10	10	20
<b>Triángulo 1</b>	9	13	22
<b>Triángulo 2</b>	7	16	23
<b>Cascabeles</b>	8	4	12
<b>Sonajas</b>	1	7	8

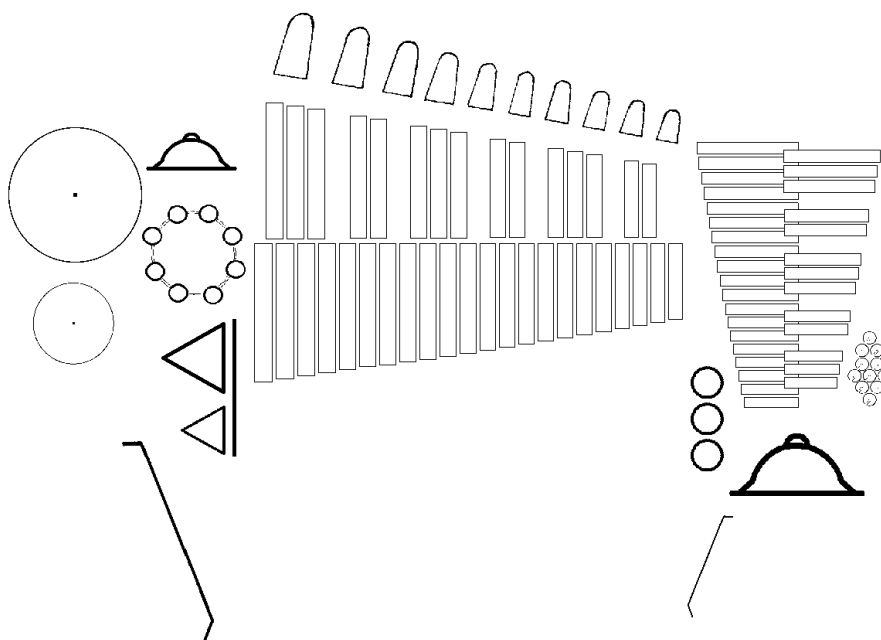
**Tabla 13.** Distribución de percusiones en cada instrumento según mano

Los datos aportados por la tabla 13 muestran que los instrumentos que se percuten más veces a la derecha del set son los cascabeles mientras que hacia la izquierda se percuten mayormente el resto de instrumentos (plato 1 y 2, tam-tam 2, crótales 1, 2 y 3, campana 1, triángulo 1 y 2, sonajas). La misma cantidad de percusiones en ambos campos de acción reciben el tam-tam 1 y la campana 2.

No existe una clara polarización de percusiones hacia la mano derecha o la mano izquierda de cada uno de los instrumentos para poder ubicarlos en uno u otro campo de acción. Esto dificulta una correcta decisión en cuanto a la posición espacial de los instrumentos, planteando la duplicación de instrumentos como una solución viable a las dificultades interpretativas y técnicas.

Ante estos datos se presenta complejo sugerir una distribución del set de percusión y una duplicación mínima de instrumentos sin afectar a factores como la continuidad del discurso, el timbre, el color instrumental o la organicidad de la interpretación. En la ilustración 41 muestro mi propuesta de distribución de instrumentos que, si bien no da

completa solución a los problemas anteriormente mencionados, pretende ser un punto de partida abierto para que el intérprete aborde la ejecución de la obra. En esta distribución no se han duplicado instrumentos.



**Ilustración 41.** Disposición instrumental de C-3  
Propuesta de J. Baldomero Llorens

En la distribución que propongo en la Ilustración 41 dispongo el vibráfono y los cencerros en primer plano, con el público enfrente de ellos. A la derecha del intérprete la lira, seguida de los tres crótalos, la campana 2 y más a la derecha, cerrando este campo de acción, el tam-tam 1. En un plano superior por encima de la lira colocaremos el collar de cascabeles. A la izquierda del intérprete ubicaremos en primer plano, y aproximadamente en el mismo plano horizontal de las láminas, la campana 1, las sonajas (que cambiaremos por una pandereta de tamaño medio con soporte) y los dos triángulos sobre una barra y en soporte Cadeson ATT 2530 como he indicado en el apartado correspondiente. En la parte exterior estarán los dos platos suspendidos, y cerrando el semicírculo de campo de acción izquierdo estará el tam-tam 2. De esta manera distribuimos los instrumentos por el espacio en relación a su mayor o menor cantidad de percusiones en uno u otro campo de acción.

Sin ser esta propuesta la distribución más acertada, es un punto de partida adecuado para que el intérprete, con su práctica, llegue a una distribución de los instrumentos más orgánica de acuerdo con sus posibilidades técnicas e interpretativas.

### 3.3.2. Una propuesta de baquetas

La gran cantidad de instrumentos de características diferentes que se utilizan para el set de *C-3* hace que sea complicada la elección de unas únicas baquetas para interpretar la obra ya que el discurso musical no permite un cambio de ellas debido mayormente al elemento concretizante: la continuidad sonora en los cencerros. El autor, para la interpretación de *C-3*, aconseja en la leyenda de la partitura las siguientes baquetas: “Baquetas de goma para los cencerros. Baquetas duras para el resto de instrumentos”. Con esta indicación de baquetas es obligado tener un agarre de cuatro baquetas: dos interiores de cabeza de goma con las que se interpretarán los cencerros y dos baquetas exteriores de cabeza dura para el resto de los instrumentos. Para la sugerencia del autor elegimos las baquetas con cabeza de goma Iñaki Sebastian Mallets, *Standard Series*, modelo Xb-3 para las baquetas interiores, y las baquetas Good Vibes M-227 con cabeza de plástico duro para las baquetas exteriores.

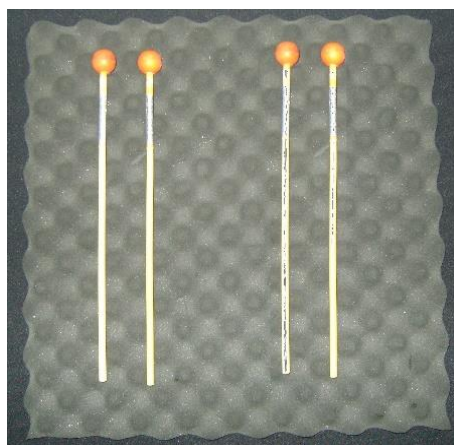


**Ilustración 42.** Propuesta de baquetas sugeridas por el autor.  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

Con esta propuesta de baquetas, considero que la dureza de las baquetas exteriores es excesiva para la percusión de algunos de los instrumentos como el tam-tam por lo que sugiero modificar esta elección de baquetas por cuatro de igual cabeza y de la misma

dureza. Esta medida permite redoblar en los cencerros y obtener una sonoridad más correcta en el resto de instrumentos, sin excesivas estridencias tímbricas.

Mi sugerencia de baquetas es usar cuatro baquetas iguales, sin diferenciación de dureza entre baquetas exteriores e interiores que permitan la percusión de todos los instrumentos del set. Las baquetas sugeridas son Iñaki Sebastian Mallets de cabeza medio-dura, *Standard Series*, modelo Xb-3.



**Ilustración 43.** Propuesta de baquetas sugeridas por J. Baldomero Llorens.  
Fotografía: J. Baldomero Llorens.

Con el uso de las cuatro baquetas iguales, con igual dureza entre ellas, obtenemos mayor flexibilidad en la combinación de manos y del *sticking* al permitirnos utilizar cualquiera de las baquetas interiores o exteriores para percutir el instrumento que corresponda con independencia del campo de acción en el que se encuentre.

### 3.4. Conclusiones preliminares

El estreno de la pieza para multipercusión *C-3* de Carlos Cruz de Castro el 23 de abril de 1971 por Joan García Iborra, como una conducta habitual por parte de Martín Porrás en cuanto a la difusión de la música española contemporánea para percusión, aporta al plan metodológico del Aula de Percusión de Madrid amplitud en el repertorio para ser trabajado por los alumnos de quinto curso, como es el ejemplo del percusionista madrileño Joaquín Anaya. La limitada difusión a nivel nacional entre las aulas de esta partitura se debe en parte a un complejo set de percusión (los intérpretes utilizaron en sus conciertos el material del conservatorio) y a una polarización en el Conservatorio de Madrid debido a la falta de programación en el resto de conservatorios de la música contemporánea española para percusión.

Considero que la obra presenta ciertas dificultades técnicas que deben ser solucionadas por cada percusionista de manera individual. Las circunstancias que he analizado hacen que el intento de abordar la obra por un intérprete sea toda una aventura: edición de la partitura en un formato excesivo, información incompleta en la colocación de todos los instrumentos que conforman el set, notación confusa, sistema excesivamente amplio para la lectura por el intérprete, líneas de unión entre sonidos que confunden la claridad de la partitura, discurso continuado de los cencerros que dificultan el movimiento del intérprete, etc. Por su parte, el autor admite la dificultad que representan algunos de estos elementos; esto parece demostrar una falta de dirección técnica que deja al percusionista la responsabilidad sobre ciertas decisiones interpretativas.

Desde un punto de vista estilístico, *C-3* presenta una dificultad técnica moderada agravada por las contrariedades anteriormente descritas. Sin ser una obra conceptualmente abierta, el autor da cierto margen de libertad temporal para su interpretación, especialmente en la parte central cuyo código indicado no es de estricta interpretación para el compositor, dando pie al percusionista a su aportación personal a la partitura dentro de los límites de la notación indicada.

En mi opinión, una puesta en valor de la obra pasa por una primera re-escritura de la partitura, una nueva notación que permita al intérprete comenzar a trabajar con mayor tranquilidad solucionando los problemas de espacialidad y de movimiento para, con posterioridad, lograr una disposición del set con el menor número de instrumentos duplicados que permitan una organicidad en la interpretación y una fluidez en el discurso

musical. La cantidad de variables y dificultades técnicas que presenta la partitura han sido estudiadas con la idea de aportar un punto de partida a todo percusionista que pretenda abordar la obra. Sin ser una idea final, la conclusión interpretativa que sugiero en este trabajo queda abierta a la contribución de cada intérprete y a su capacidad técnica para adaptar las dificultades con las que se pueda encontrar.





## CAPÍTULO 4

### ***VIVENCIA* PARA PERCUSIÓN SOLO. UN ACERCAMIENTO INTERPRETATIVO A LA OBRA DE AGUSTÍN BERTOMEU**

*Vivencia* es la única obra para percusión solo en el amplio catálogo del compositor alicantino Agustín Bertomeu (1929–). Fechada en diciembre de 1970 y compuesta en Pontevedra, en esta partitura nos encontramos ante campos armónicos surgidos de interválicas controladas que se encuentran fuertemente vinculadas a las características físicas de los instrumentos de percusión de altura determinada.

En la segunda mitad de los años sesenta y principios de los setenta, el estilo compositivo de Agustín Bertomeu se acerca a la corriente serialista debido a su asistencia, en 1963, a los cursos de Darmstadt. No obstante el serialismo será tratado de manera muy personal en un catálogo que logrará posicionarse a nivel internacional a través de las selecciones para representar a España en los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Su particular uso del gráfico en la edición de la partitura será también característica de esta época creativa, con una marcada preocupación por aunar gráfico y sonido: “[...] vemos una preocupación muy interesante por la correspondencia entre grafismo y sonoridad [...] Se trata, sobre todo, de hallar una correspondencia entre la belleza plástica de la realización gráfica y su imagen sonora”.<sup>1</sup>

Las características expresivas de este período compositivo del autor son las que predominarán en *Vivencia*: gráfico como elemento flexibilizador del tempo, organización visual del discurso sonoro, supresión de rítmica compaseada, elasticidad de tempo interior..., singularidades que crearán una partitura detallada, precisa y perfectamente construida apoyada en una de las características de la familia de los instrumentos de percusión: la variedad tímbrica.

---

<sup>1</sup> MARCO, Tomás: “La obra de Agustín Bertomeu.” Revista *Guía Musical*, 1974-75, nº 8, p. 2.

#### 4.1. *Vivencia* (1970), para percusión solo

Compuesta en 1970 por encargo de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia para ser estrenada en la I Semana de Nueva Música de Madrid, catalogada como Op. 11 y dedicada a Antonio Iglesias<sup>2</sup> (1918-2011), *Vivencia* es la única obra para percusión solo en el catálogo de Bertomeu, quien explicaba las razones del interés por componer para esta plantilla tan inusual en España: “[...] en estos años, escribir para percusión era una novedad. Todas las nuevas ideas venían de fuera y la percusión estaba en auge a nivel europeo. Se hacían muchos conciertos con la percusión como instrumento destacado”.<sup>3</sup> Sin embargo, el catálogo de Bertomeu no presenta una polarización en torno a la familia de la percusión dentro del género solista sino más bien hacia un empleo orquestal de la misma. En su catálogo, un uso más relevante de la familia de los instrumentos de percusión lo encontramos unos años más tarde, en el período 1976-79, donde aparecen obras como *...y después*<sup>4</sup> (1976) para clarinete y percusión; *Recordando a Ramón Gómez de la Serna* (1978) para soprano, clarinete en sib, violonchelo y un percusionista; e *Improntu*<sup>5</sup> (sic) (1979) para cinco percusionistas, esta última dedicada al Grupo de Percusión de Madrid.

---

<sup>2</sup> Agustín Bertomeu dedicó la obra al pianista de Orense Antonio Iglesias por “...lo que representaba para el mundo de la música en esa época. Era una persona influyente, escribía críticas en prensa, organizaba conciertos y encargos, y estaba muy vinculado a la vida musical de Madrid. [...] Con Antonio Iglesias me unía una gran simpatía y un día, de broma, me comentó: «... a ver si me dedicas algo». Decidí dedicarle *Vivencia* por el contacto que nos unía dentro del mundo profesional y a él le encantó esta dedicatoria.” (ver Anexo I, 292). Antonio Iglesias fue nombrado en 1966 subcomisario técnico de la Comisaría Nacional de Música y posteriormente asesor técnico de música hasta su jubilación en 1983. Agustín Bertomeu no guarda la carta recibida de encargo de *Vivencia*.

<sup>3</sup> Entrevista a Agustín Bertomeu por J. Baldomero Llorens. Majadahonda (Madrid), 23 de octubre de 2015. Ver Anexo I. p. 297.

<sup>4</sup> La plantilla de percusión que abordará un solo intérprete en *...y después* será la siguiente: xilófono, vibráfono, glockenspiel, 3 bongos, 3 temple blocks, 3 triángulos, 3 platos suspendidos, tam-tam. El estreno de esta obra se realizará en el marco del III Concurso de Música de Cámara “Arpa de Oro” de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, concierto que tuvo lugar el martes 18 de enero de 1977 en el Teatro Real. La selección final de obras de este concurso incluyó composiciones de Jordi Alcaraz: *Fantasia para cuerda y muy variada percusión*, Ramón Barce: *Concierto de Lizarra n.º 4*, Agustín Bertomeu: *...y después*, José Ramón Encinar: *Quinteto*, Francisco Guerrero: *Actus* y Félix Ibarrondo: *Sous l’emprise d’une ombre*. Como intérpretes, el Grupo LIM para la obra de Bertomeu (Jesús Villa Rojo, clarinete y Joaquín Anaya, percusión), el Quinteto de viento KOAN para la obra de Encinar, y la pianista María Elena Barrientos y el Conjunto de Cámara con José María Franco-Gil a la dirección para las obras de Alcaraz, Guerrero y Barce. El ganador del concurso fue Francisco Guerrero con su obra *Actus*, quedando la segunda posición –Arpa de plata– para Félix Ibarrondo por *Sous l’emprise d’une ombre*. El jurado estuvo formado por Xavier Montsalvatge, Carmelo Benaola, Enrique Franco, Luis de Pablo y Ruiz Coca.

<sup>5</sup> La obra está dedicada al Grupo de Percusión de Madrid y su estreno se realizó en el Teatre Lliure de Barcelona el 9 de octubre de 1979 bajo la dirección de José Luis Temes. La difusión de esta obra de Bertomeu tendrá un tiempo en RTVE gracias a *Pentagrama Siglo XX*, programa presentado por Ramón Barce donde se analiza la importancia de la música de los compositores españoles del siglo XX. El programa, retransmitido el 6 de noviembre de 1979, analiza la importancia de la percusión en la música actual e incluye un concierto del Grupo de Percusión de Madrid bajo la dirección de Jose Luis Temes con las obras *Improntu*, de Agustín Bertomeu y *Preludio de verano* de Claudio Prieto.

#### 4.1.1. La partitura

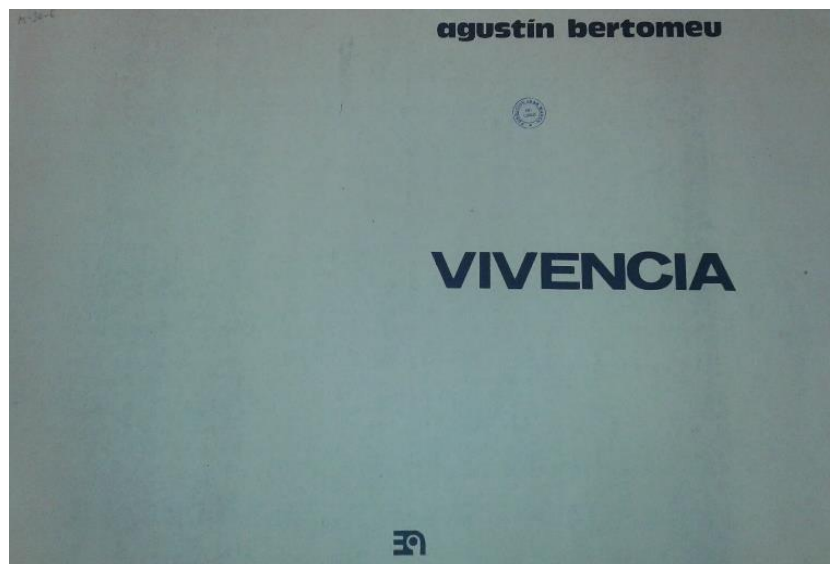
No existen varias versiones de la partitura de Bertomeu aunque sí he podido encontrar diversas encuadernaciones y tamaños de la misma edición gráfica. En todas estas ediciones el dibujo gráfico es el mismo y fue realizado a mano por José Cobos<sup>6</sup> creando así una partitura máster de la que se imprimieron todas las demás copias: “La edición de la obra se realizó en la Escuela Naval, en papel vegetal del que luego se hacían fotocopias”.<sup>7</sup> Dos han sido las partituras de *Vivencia* consultadas en la Biblioteca de Música Española de la Fundación Juan March: la de signatura M-16-E es de formato algo mayor que el formato A-3 (497 x 301 mm), mientras que la nombrada con signatura M-30-E es de tamaño A-2 (594 x 420 mm) y dispone del logotipo de la Editorial Alpuerto. Destaco que la partitura de mayor formato no se encuentra editada con cuidado ya que en algunas páginas el gráfico está incompleto al sobresalir la línea inferior que define el tempo del discurso musical del tamaño de papel usado. Considero que son copias aumentadas del mismo original gráfico, copias que no se realizaron con la debida meticulosidad y cuidado. No ha sido posible conseguir una edición de la partitura por la Editorial Alpuerto ya que ésta no dispone de copias a la venta, lo que me hace pensar que se editaron pocas unidades de la partitura.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> José Cobos López era brigada músico tuba de la Escuela Naval de Marín. Su meticulosidad como copista hizo que Bertomeu le confiara la edición de muchas de sus partituras.

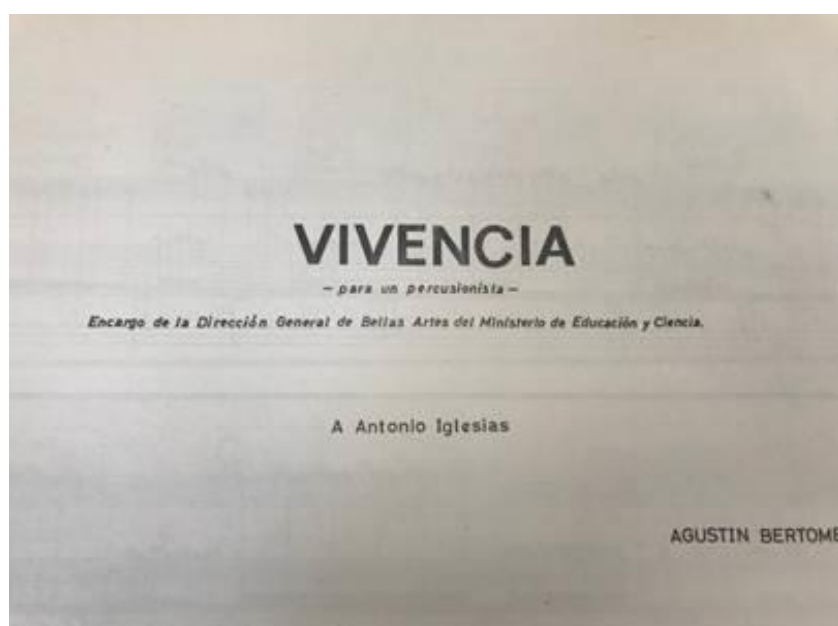
<sup>7</sup> Entrevista a Agustín Bertomeu por J. Baldomero Llorens. Majadahonda (Madrid), 23 de octubre de 2015. Ver Anexo I, p. 297.

<sup>8</sup> En la actualidad, los fondos de la Editorial Alpuerto han sido adquiridos por El Argonauta, tienda de música situada en la calle Fernando de los Ríos nº 50 de Madrid, pero, tras hacer un pedido de la partitura, ésta no aparece en los citados fondos ni en el catálogo de la Editorial Alpuerto. No ha sido posible hacer la compra de un original de la partitura.



**Ilustración 44.** *Vivencia*, de Agustín Bertomeu. Fundación Juan March, signatura M-30-E con logotipo de la Editorial Alpuerto

Otra edición de la partitura se encuentra disponible para consulta en la Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza en Madrid, con la signatura 622/85. Esta edición corresponde al mismo gráfico musical que hemos comentado anteriormente en las ediciones consultadas en la Biblioteca de la Fundación Juan March.



**Ilustración 45.** *Vivencia*, de Agustín Bertomeu. Biblioteca CDMyD, signatura 622/85

#### 4.1.2. Madrid y Segovia: dos localizaciones para un estreno

La partitura de *Vivencia* es un encargo de la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes para su estreno en la I Semana de Nueva Música de Madrid,<sup>9</sup> aunque el concierto previsto para este estreno no se llegó a realizar. El autor no recuerda las circunstancias que malograron el estreno dentro de este Festival y el percusionista Pedro Vicedo, quien se encargó del estreno en Segovia, desconocía esta situación.

El estreno de *Vivencia*, obra encargo de la Semana, estaba previsto para el día 11 de enero de 1971 con la participación de los Solistas del Coro de la ORTF y el percusionista Jean-Pierre Drouet, bajo la dirección de Marcel Couraud.<sup>10</sup> Las diversas notas de prensa publicadas los días previos al concierto anunciaban la interpretación de la obra de Bertomeu para el día previsto. Sin embargo, la asistencia del grupo francés quedó anulada el mismo día 10 de enero por “causas imprevistas”,<sup>11</sup> causas que tuvieron un matiz político según se extrae de las conversaciones con Luis de Pablo, organizador de la I Semana: “El coro tenía programada una obra con textos políticamente poco correctos para el régimen. Yo no le dí importancia pero aparentemente la Comisaría pidió el cambio de obra. Parece ser que no llegaron a un acuerdo”.<sup>12</sup>

Tras esta contrariedad, la administración dio curso a la obra de Bertomeu en otro de los festivales organizados por la Comisaría General de la Música. El definitivo estreno de *Vivencia* se realizó dentro de los conciertos organizados en la Segunda Semana de Música de Cámara en Segovia el lunes 26 de julio de 1971, en el Patio del Reloj del Alcázar de la ciudad castellana, con Pedro Vicedo Beneyto a la percusión: “Fue [...] mi profesor, José M<sup>a</sup> Martín Porrás, quien me pasó la partitura del Sr. Bertomeu y me dijo que me la preparara porque yo iba a hacer el estreno de esta obra y que sería en Segovia.”<sup>13</sup> Los instrumentos de percusión fueron cedidos por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y trasladados allí directamente por el propio Pedro Vicedo.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> La I Semana de Nueva Música de Madrid se celebró entre los días 8 a 14 de enero de 1971.

<sup>10</sup> Los Solistas del Coro de la ORTF tenían previstos dos conciertos en la Sala del Ateneo de Madrid. El primero de ellos el día 10 de enero con obras de Krzysztof Penderecki, Jean Pierre Guézec, Luis de Pablo, Iannis Xenakis e Ivo Malec. El segundo de los conciertos el día 11 de enero con obras de Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Agustín Bertomeu (obra-encargo de la «Semana»), Mauricio Ohana y François-Bernard Maché. Ambos conciertos bajo la dirección de Marcel Couraud y con la participación del percusionista Jean Pierre Drouet.

<sup>11</sup> “Por causas imprevistas, quedan suspendidos conciertos coro O. R. T. F.”, en *Diario ABC* (Madrid), 10 de enero de 1971, p. 66.

<sup>12</sup> Extraído de conversaciones con el compositor Luis de Pablo el 17 de febrero de 2019.

<sup>13</sup> Entrevista a Pedro Vicedo por J. Baldomero Llorens. Sevilla, 8 de octubre de 2016. Ver Anexo I, p. 345.

<sup>14</sup> *Ibid.*

No ha sido posible vincular una estrecha colaboración entre autor e intérprete, así como tampoco con Martín Porrás, ya que el autor no entregó directamente la partitura a ninguno de estos dos sujetos. Considero que la partitura llegó al Aula de Percusión de Madrid por parte de la administración la cual, para poder realizar el estreno del encargo, se puso en contacto con la persona más indicada para ello en ese momento en Madrid, José María Martín Porrás, quien aprovecharía los estudios de último curso de Pedro Vicedo, curso centrado en la música contemporánea, para incluir con carácter académico el estreno de *Vivencia*. Leopoldo Hontañón, en la crónica realizada en el *Diario ABC* de Madrid el día 29 de julio de 1971, nos acerca a la recepción de la obra de Bertomeu por parte del público asistente al concierto:

[...] La misma iglesia de San Justo, la catedral y el patio del reloj del Alcázar, han sido los escenarios apropiados para cada concierto, al paso que testigos de los halagüeños resultados interpretativos generales y de la favorable acogida para el estreno del compositor alicantino Agustín Bertomeu, «Vivencia», escrito para un percusionista.<sup>15</sup>

También Lerdo de Tejada, en la revista *Ritmo*, aporta información sobre el estreno por Pedro Vicedo y el malogrado en la I Semana de Nueva Música:

[...] en el Alcázar, y en su Patio del Reloj, se ofreció la primera audición de «Vivencias» (sic.) para un percusionista, de Agustín Bertomeu, nacido en Orihuela y afincado en Marín por razones de profesión. Su composición es de un trazado flexible, con un buen contenido musical, aunque no en demasía profundo y siempre en una discursiva sonora muy habitual en el maestro alicantino. Esta obra debió estrenarse en Madrid, la última temporada que acababa de concluir, y dentro de la Primera Semana de Música Contemporánea. Pero ante la imposibilidad de realizarse entonces el estreno, se ha ofrecido en la primera oportunidad, puesto que la Comisaría General de la Música encarga obras para su estreno y no para que «duerman» el sueño de los justos encerradas en un cajón.

[...]

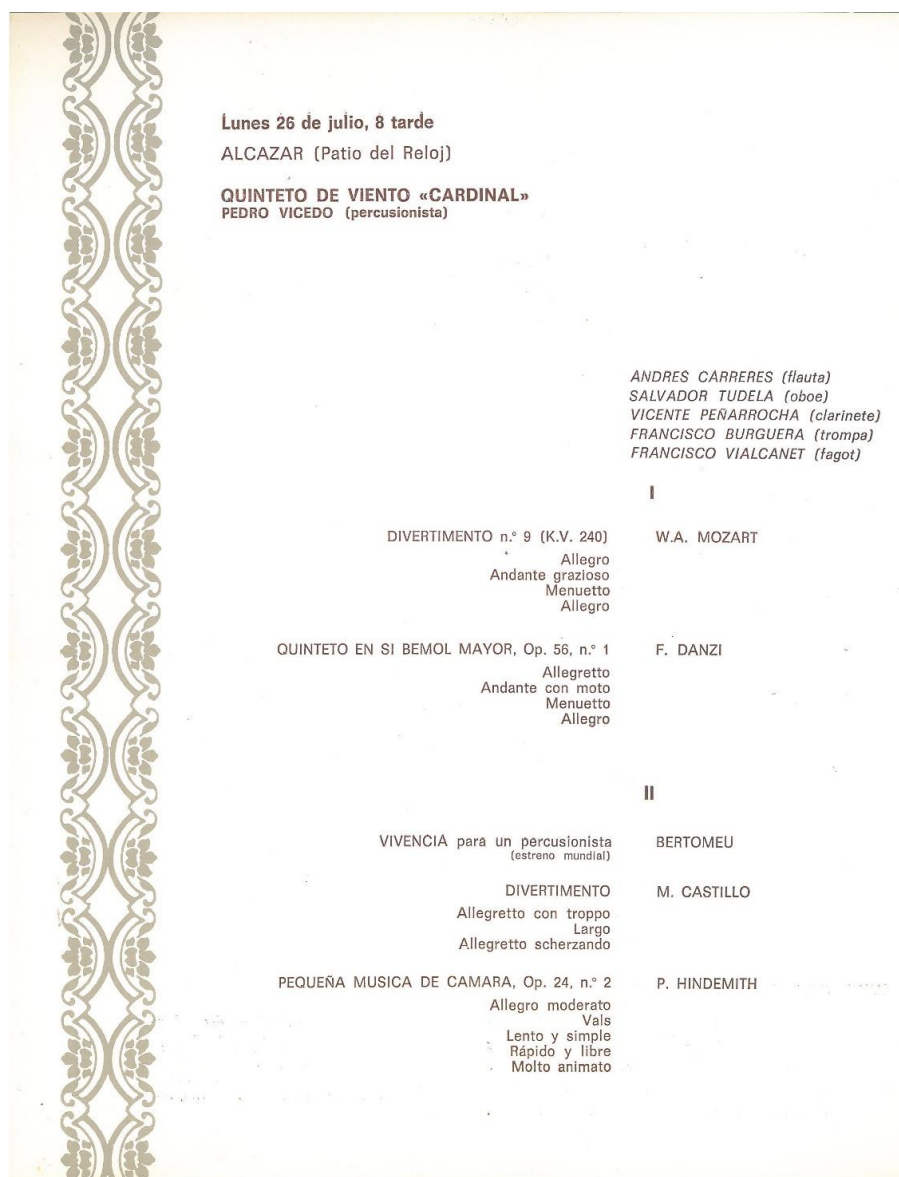
Pedro Vicedo tuvo a su cargo la interpretación de la obra de Bertomeu, apreciándose una feliz línea general interpretativa, que presagia un buen futuro para este artista.<sup>16</sup>

Tras el estreno de *Vivencia* en Segovia, la obra pasó a formar parte habitual del repertorio paraa ser estudiado y trabajado por los alumnos del conservatorio de Madrid gracias al empeño y la voluntad de José M<sup>a</sup> Martín Porrás.

---

<sup>15</sup> HONTAÑÓN, Leopoldo: “Segunda Semana de Música de Cámara en Segovia”, *Diario ABC* (Madrid), 29 de julio de 1971, p. 56.

<sup>16</sup> TEJADA, Lerdo de: “Dos estrenos absolutos de Bertomeu y Olavide”, revista *Ritmo*, número 414, septiembre 1971, pp. 24-25.



**Ilustración 46.** Programa de la II Semana de Música de Cámara de Segovia.  
Concierto del día 26 de julio de 1971. Quinteto de viento *Cardinal* y Pedro Vicedo.  
Programa del concierto aportado por Pedro Vicedo

La obra *Vivencia* también fue interpretada dentro de la IV Semana de Nueva Música celebrada en Barcelona del 19 al 25 de febrero de 1974. En esa ocasión fueron el percusionista francés Sylvio Gualda,<sup>17</sup> France Merovak en la danza y el ensemble Ars Nova quienes realizaron el concierto de clausura del IV Festival el día 25 de febrero en

<sup>17</sup> Solista internacional, Sylvio Gualda (1979-) es todo un referente de la percusión y de la evolución de esta familia de instrumentos en Francia. Como solista ha abordado los estrenos de obras de Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Marius Konstant y André Jolivet entre otros.



el Palau de la Música Catalana con el siguiente programa: *Vivencia (para un percussionista)*, de Agustín Bertomeu; *Máy (para un percussionista)*,<sup>18</sup> de Nguyễn Tiển Đạo; *Ball (para un percussionista y bailarina)*, de J. P. Drouet; y *Catorce Estaciones (para un percussionista y seis instrumentos)*, de Marius Constant.<sup>19</sup>

El programa presentado por Sylvio Gualda en Barcelona se entregaba a la escenificación mediante el uso de iluminación, amplificación y coreografía. La amplitud del set de percusión<sup>20</sup> que exigía la obra de Tiển Đạo contrastaba con la falta explícita de teatralidad en la obra de Bertomeu que, incluida inmediatamente después de *May* y ante el despliegue de medios e instrumentos de percusión del resto del programa, quedaba semioculta, pasando desapercibida, sin una clara justificación artística sobre su inclusión en el programa. Para Xavier Montsalvatge, la actuación de Sylvio Gualda fue poco interesante y poco novedosa, citando la obra de Bertomeu sólo como parte del programa de concierto, sin ninguna distinción especial.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> La obra, basada en el descubrimiento del anti-helio 3, se ofreció en estreno mundial.

<sup>19</sup> El ensemble Ars nova estuvo compuesto en esta ocasión por los siguientes intérpretes: Marius Constant (director), Georges Geyre (violín), Paul Hadjage (viola), Jacques Wiederker (violonchelo), Camile Verdier (trombón) y Pierre Urban (guitarra eléctrica preparada).

<sup>20</sup> Podemos encontrar la distribución de instrumentos de *Máy* en la partitura publicada por Ediciones Salabert, E. A. S. 17086; y en Read, Gardner: *Pictographical Score Notation. A Compendium*. Greenwood Press, Westport, Connecticut, USA, 1998, p. 79.

<sup>21</sup> MONTSALVATGE, Xavier: “Contraste en la clausura de la «IV Semana de Nueva Música»”. *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de febrero de 1974, p. 55.

Lunes, 25 de febrero, 22,15 horas - *Concierto de clausura*  
PALAU DE LA MUSICA CATALANA

ARS NOVA

I

*Vivencia*  
(Para un percusionista)

A. BERTOMEU  
(1931)

\* *May*  
(Para un percusionista)

N. T. DAO

*Ball*  
(Para un percusionista y bailarina)

J. P. DROUET

Intérpretes: *SILVIO GUALDA* y *FRANCE MEROVAK*

COREOGRAFIA:  
*FELIZ BLASKA*

II

*Catorce estaciones*  
(Para un percusionista y seis instrumentos)

M. CONSTANT  
(1925)

Solista: *SILVIO GUALDA*

DIRECTOR:  
*MARIUS CONSTANT*

\* Estreno mundial

**Ilustración 47.** Programa del concierto Ensemble Ars Nova. IV Semana de Nueva Música. Barcelona

Las notas al programa de *Vivencia* publicadas en ambos conciertos (Segovia 1971, y Barcelona 1974) se encuentran redactadas por Agustín Bertomeu. En ellas define las características básicas de su obra para percusión solo: flexibilidad en el tempo y tensiones-distensiones del discurso musical. Ambas características las conseguirá gracias a la plasticidad en la grafía y el control en la intervállica.

*Vivencia*, para un percusionista, data de diciembre de 1970, y fue escrita por encargo de la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes para la «I Semana de Nueva Música» de Madrid. «En dicha obra —afirma el autor— no existe la pretensión de crear un lenguaje musical distinto al de mis últimos trabajos; simplemente, hay la intención de realizar con un determinado grupo de instrumentos de percusión, y en un tiempo mínimo-máximo también determinados (premisas del encargo), una serie de tensiones capaces de producir emociones puramente abstractas. Para ello he empleado un grupo de sonidos, con intervalos controlados, aunque no rigurosamente, y una grafía muy flexible que permite al intérprete la libertad de ejecución.»<sup>22</sup>

Unos días más tarde a la interpretación de *Vivencia* por Sylvio Gualda en la IV Semana de Nueva Música celebrada en Barcelona, el 1 de marzo de 1974, será Pedro Vicedo quien interpretará la pieza de Bertomeu en el salón de actos de la Caja San Fernando de Sevilla.<sup>23</sup>

#### **4.2. Acercamiento interpretativo a *Vivencia*, de Agustín Bertomeu**

En este capítulo realizo una aproximación a la obra de Agustín Bertomeu desde un punto de vista interpretativo, estudiando la colocación del set utilizada el día del estreno de la obra y aportando también mi sugerencia de disposición utilizando los nuevos accesorios que actualmente nos ofertan las marcas fabricantes de soportes. En cuanto a las baquetas a utilizar, analizaré la idoneidad de las propuestas por el compositor y sugeriré baquetas que en la actualidad se pueden encontrar en el mercado comercial. La finalidad es definir una versión propia con todos los datos anteriormente aportados en esta investigación para una mayor divulgación de la música para percusión solo de Bertomeu.

---

<sup>22</sup> Notas publicadas en el programa de la II Semana de la Música de cámara de Segovia (1971), y en el programa de la IV Semana de Nueva Música de Barcelona (1974).

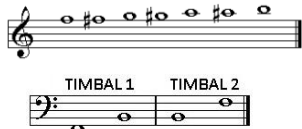
<sup>23</sup> cf. página 63 de este trabajo.

#### 4.2.1. El orgánico instrumental. Una comparativa en el repertorio de Bertomeu

El orgánico instrumental elegido por Agustín Bertomeu para su obra *Vivencia* presenta una variada combinación de instrumentos tanto de la familia de los idiófonos como de los membranófonos. Armonicidad e inarmonicidad combinadas en una sola obra cuya distribución en círculo de los instrumentos en el espacio interpretativo del percusionista nos recordará en gran medida a *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen.

El orgánico instrumental de *Vivencia* está compuesto por los siguientes instrumentos:

Xilófono  
Vibráfono  
Glockenspiel



Crótalos

2 timbales

3 triángulos (pequeño, medio, grande)<sup>24</sup>  
3 platos suspendidos (pequeño, medio, grande)  
2 tambores<sup>25</sup> (pequeño, medio)

















Este listado de instrumentos será muy similar al que usará unos años más tarde en su obra *...y después* (1976), para clarinete en *si*<sub>b</sub> y percusión.<sup>26</sup> Esta similitud en la elección de los instrumentos de percusión la analizo comparativamente en la tabla 14, donde incluyo los instrumentos elegidos por Bertomeu para los diferentes set de percusión así como los pictogramas de las diversas baquetas utilizadas en tres de sus obras de estos años donde la percusión tiene un papel representativo: *Vivencia* (1970) para percusión solo, *...y después* (1976) para clarinete en *si*<sub>b</sub> y percusión, y de su obra para cinco percusionistas *Improntu* (1979).<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Agustín Bertomeu nos indica los diferentes instrumentos de la misma familia por su tamaño y no por su altura, que corresponderán a instrumentos agudos, medios y graves.

<sup>25</sup> Los tambores son tambores pequeños, de cuerpo de madera, no muy diferentes a las cajas sinfónicas. Podemos utilizar dos tom-toms de 12'' y 14'', o dos cajas sin bordón no mayores de 14'' y afinadas en diferente altura.

<sup>26</sup> Para esta partitura los instrumentos elegidos por Bertomeu son xilófono, glockenspiel, vibráfono, 3 bongo, 3 temple block, 3 triángulos, 3 platos suspendidos y un tam-tam.

<sup>27</sup> Fechada el 15 de marzo de 1979, *Improntu* para cinco percusionistas fue estrenada en el marco del Festival Internacional de Barcelona el 9 de octubre de 1979 en el Teatre Lliure. Dedicada al Grupo de Percusión de Madrid, fue dirigida por José Luis Temes. Las palabras de Xavier Montsalvatge publicadas el 12 de octubre en el periódico *La Vanguardia*, página 42, en relación al concierto realizado dos días antes, no hacen alusión al estreno de la obra: "[...] El

	<i>Vivencia</i> (1970)	<i>...y después</i> (1976)	<i>Improntu</i> (1979)
<b>INSTRUMENTACIÓN</b>	Xilófono Vibráfono Glockenspiel Crótalos 2 Timbales 3 Triángulos 3 platos suspendidos 2 tamboriles	Clarinete en sib  Xilófono Vibráfono Glockenspiel 3 triángulos 3 platos suspendidos 3 bongos 3 temple-block Tam-tam	Percusión 1: 3 timbales, xilófono, 5 triángulos, 5 cajas chinas, 3 tom-toms, 4 campanas budistas, crótalos, 2 platillos. Percusión 2: Glockenspiel, 5 gongs, 2 claves, pandereta, 3 bongos, campanólogo, 2 maracas, látigo, lámina metálica. Percusión 3: Vibráfono, 5 platillos suspendidos, castañuelas, bombo. Percusión 4: Tam-tam. Marimba, 5 cencerros, 3 timbaletas, carraca. Percusión 5: Marimba baja, yunque, 5 temple block, caja viva, 3 tumbas, flexatón.
<b>BAQUETAS</b>			
Baqueta de fieltro blando			
Baqueta de fieltro duro		No aparece	
Baqueta de madera			
Baqueta de <i>cluster</i>			
Baqueta metálica	No aparece		
Baqueta metálica (varilla)	No aparece	No aparece	
Martillo metálico	No aparece	No aparece	
Martillo de madera	No aparece	No aparece	

**Tabla 14.** Comparación de instrumentación y pictogramas de baquetas entre las obras de Agustín Bertomeu *Vivencia* (1970), *...y después* (1976) e *Improntu* (1979)

día antes, en el Teatre Lliure fue escuchado con interés y curiosidad el grupo de Percusión de Madrid integrado por seis ejecutantes entre los cuales contamos a José Luis Temes que dirige el conjunto al que en alguna obra se integra como instrumentista. El reducido escenario del Teatre Lliure no permitió a esta formación un despliegue adecuado de su profusísima batería que debieron apiñar en unos pocos metros cuadrados, perdiendo el espectáculo algo de su efecto visual, que también cuenta en este tipo de conciertos. La audición no careció de interés, sobre todo porque fue una constatación de las infinitas calidades colorísticas y posibilidades rítmicas que se obtiene de los variadísimos instrumentos percusivos hoy al uso”. La partitura de *Impromptu* para cinco percusionistas se ha consultado en la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, signatura M-1-C.

#### 4.2.2. El set de multipercusión. Su distribución

El set de percusión elegido para *Vivencia* carece de un planteamiento técnico debido a la falta de relación previa entre el autor y percusionista, razón por la que no aparece en ninguna de las ediciones de la partitura una disposición de los instrumentos. Este hecho queda aclarado en la entrevista realizada al compositor:

*Vivencia* es mi única obra para percusión solo, mi primera experiencia de escribir para percusión. Esta obra no tiene referencias de nadie, sólo es mi pensamiento musical y mi voluntad de recrear esos timbres [...] En *Vivencia* no hay un planteamiento previo del set de percusión ni tampoco un trabajo previo con el percusionista para la composición de la obra.<sup>28</sup>

Esta falta de planteamiento previo y de trabajo con el intérprete origina una deficiencia en la presentación de un gráfico de distribución del set de percusión en la partitura. Ninguna de las copias consultadas disponibles en la Fundación Juan March y en el Centro de Documentación de Música y Danza aporta un gráfico de disposición. Considero que la falta de colaboración del autor con el intérprete para la composición de la obra es la razón por la que no se aporta dicho gráfico, colaboración que, si bien es aconsejable, no es estrictamente necesaria ya que el percusionista es quien debe distribuir los instrumentos en el espacio interpretativo según su saber técnico y su capacidad de movimiento.

Como voy a exponer a continuación, la mejor manera de distribuir los instrumentos para la interpretación de *Vivencia* es una disposición en círculo. La disposición circular en un set de percusión nos recuerda muy directamente a otra de las obras para multipercusión que tendrá relevancia en el repertorio de los percusionistas españoles en este período: *Zyklus*, de Karlheinz Stockhausen. Sin embargo, las disposiciones circulares del set de percusión aportan ciertos problemas que quiero comentar antes de estudiar una disposición definitiva. Para comprender un poco mejor los inconvenientes que presentan los set circulares, me remito a las palabras de Carmelo Saitta en cuanto a esta estructura de distribución de los instrumentos de percusión en un set:

La distribución de los instrumentos en el espacio también es fundamental para lograr el mayor aprovechamiento de los recursos. Stockhausen, en *Zyklus*, dispone los instrumentos en círculo, aunque el

---

<sup>28</sup> Entrevista a Agustín Bertomeu por J. Baldomero Llorens. Mahadahonda (Madrid), 23 de octubre de 2015. Ver Anexo I, p. 297.

instrumentista –que va girando– nunca puede abarcar más que un sector de la circunferencia por vez.

Como norma general podemos decir que la distribución de los instrumentos no debe exceder un ángulo de 90°, que es el ángulo de visión del instrumentista. Dentro de lo posible debe conservarse la vieja estructura: de izquierda a derecha para ir del grave al agudo, y cuando esto no es posible lo conveniente es: de izquierda al centro para ir del grave al medio, y luego de derecha al centro para ir del medio al agudo.<sup>29</sup>

Como nos comenta Carmelo Saitta, los principales inconvenientes que encontramos en una disposición circular de un set son la dificultad del instrumentista de acceder a más de un sector de instrumentos a la vez y la pérdida del ángulo de visión de un sector mientras se interpreta en el otro. Por otra parte, no olvidemos que la característica visual de la percusión es parte importante de su idiosincrasia y desde un punto de vista visual en escena una disposición circular no es la distribución de instrumentos más recomendable ya que siempre habrá una posición del instrumentista en el set que estará interpretando de espaldas al público.

Sin embargo, y no aportando el compositor un gráfico alternativo, la disposición circular que nos ofrece Pedro Vicedo y que voy a estudiar en el siguiente apartado es correcta en cuanto a distribución de instrumentos en cada una de las secciones que forman la partitura.

Para elegir una distribución de instrumentos en el set lo más correcta posible, examinaré el timbre de los instrumentos y las secciones en que se utilizan cada uno de ellos,<sup>30</sup> factor que ayudará a un mejor reparto por grupos del instrumental. También aportaré la distribución de los instrumentos de percusión en el set de *Vivencia* utilizada por Pedro Vicedo y mi sugerencia de distribución.

#### **4.2.2.1. El timbre como factor significativo para la distribución instrumental**

Los instrumentos elegidos por el compositor en *Vivencia* no se centran en un timbre único sino más bien son un caleidoscopio de diferentes colores que Bertomeu irá combinando según su criterio confirmando su voluntad de “recrear esos timbres”. Tres

---

<sup>29</sup> SAITTA, Carmelo: *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*. Buenos Aires: Saitta Publicaciones Musicales, 2004, p. 35.

<sup>30</sup> Conocer el uso de instrumentos según secciones nos permite distribuir los instrumentos en el espacio de una manera más orgánica para el movimiento del intérprete.

serán los timbres usados por el compositor: maderas, metales y parches, tanto en instrumentos de altura determinada como en instrumentos de altura indeterminada.

Clasifico en la siguiente tabla los diferentes instrumentos según su material observando tanto los que son de altura determinada como los de altura indeterminada. La elección de estos instrumentos no aporta una homogeneidad tímbrica por lo que destaca en *Vivencia* la variedad de los tres timbres principales que caracterizan a los instrumentos de percusión.

Material	Instrumentos de altura determinada	Instrumentos de altura indeterminada
Madera	Xilófono	*****
Metal	Vibráfono Glockenspiel Crótalos	3 Triángulos 3 Platos suspendidos
Parches	2 Timbales	2 Tamboriles

**Tabla 15.** Material e instrumentos determinados e indeterminados

La distribución de los diferentes instrumentos durante el discurso de la obra no genera una sonoridad agrupada por característica instrumental o tímbrica. En la siguiente tabla indico la distribución de los instrumentos según las secciones de la obra y la variedad tímbrica que aporta cada una de ellas, de la que podemos concluir la falta de homogeneidad tímbrica en cada una de las secciones. Esta tabla muestra los instrumentos utilizados en cada una de las secciones y será necesaria para concluir una disposición instrumental acorde al movimiento que el percusionista debe realizar.



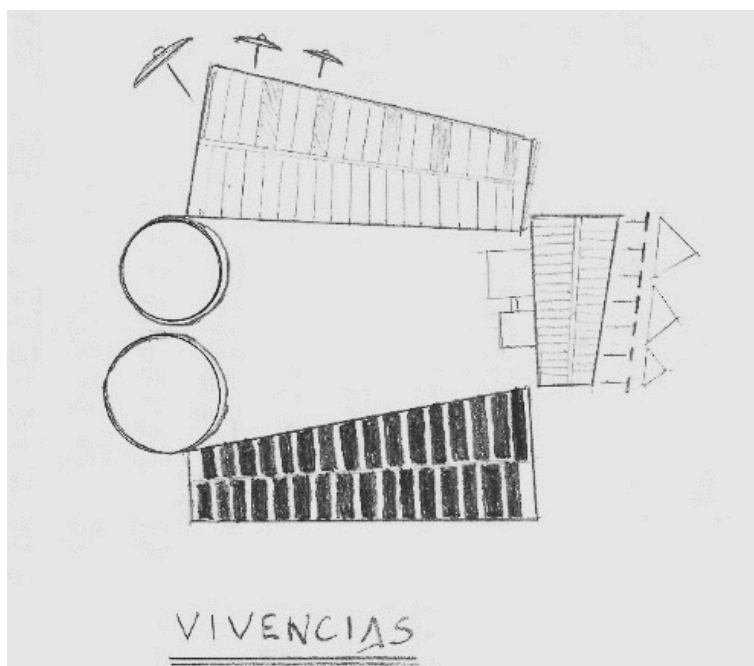
Sección	Nº ensayo	Instrumentos
Introducción	1	Timbal 1 y 2
	2	Vibráfono (con motor) Plato grave
Sección A	3	Glockenspiel Crótalos 3 triángulos Plato agudo
Sección B	4	Vibráfono (con motor)
	5	Timbal 2
Sección C	6	Vibráfono (sin motor)
	7	Xilófono
Sección D	8	Timbal 1 y 2
	9	Vibráfono (sin motor) 3 platos suspendidos
Sección E	10	Timbal 1 y 2 Vibráfono (sin motor) 3 platos suspendidos
	11	Xilófono Glockenspiel 2 tambores
Coda Final	12	Xilófono Vibráfono Glockenspiel Crótalos 3 triángulos Plato medio

**Tabla 16.** Distribución de los instrumentos según secciones. Falta de homogeneidad tímbrica

La posibilidad de una colocación lineal de los instrumentos, posicionar los instrumentos uno al lado del otro y todos enfrentados hacia el público, beneficiaría la parte visual de la interpretación, pero esta disposición sería un gran inconveniente en cuanto a la agilidad del intérprete en ciertas secciones al quedarse excesivamente alejados algunos instrumentos de otros (ej. Sección E y coda final).

#### 4.2.2.2. Distribución aportada por Pedro Vicedo

El percusionista Pedro Vicedo, autor del estreno de la obra en 1971, me ha facilitado información acerca de la interpretación y del estreno de *Vivencia*. La imagen de la distribución del set de percusión que muestro a continuación es aportada por él y según sus palabras es la disposición que usó el día del estreno, gráfico que ha sido realizado a lápiz en un pequeño trozo de papel de 210 x 155 mm con el propósito de ser incluido en esta tesis doctoral.



**Ilustración 48.** Distribución instrumental de *Vivencia*.  
Propuesta de colocación de instrumentos por Pedro Vicedo

La distribución que propone Pedro Vicedo y que podemos ver en la Ilustración 48 corresponde a una disposición circular del set donde el percusionista se encuentra colocado en el centro rodeado de instrumentos. Aclaro la disposición de los instrumentos en el gráfico propuesto por Pedro Vicedo: arriba, en dirección al público, el vibráfono con los tres platos suspendidos; a la derecha el glockenspiel, con los crótalos afinados, los tres triángulos hacia su parte externa, y los dos tambores en su parte interna; abajo en la parte opuesta al público el xilófono; y a la izquierda del gráfico los dos timbales

(grave y agudo).<sup>31</sup> Observamos en esta disposición la primacía de colocación en un primer plano del intérprete de los instrumentos de alturas determinadas (instrumentos de láminas y timbales), colocando en un segundo plano los de altura indeterminada (triángulos, tambores y platos suspendidos). El intérprete quedará ubicado en el centro, rodeado de instrumentos, y formando la ya estudiada disposición circular del set de multipercusión similar a la propuesta por Stockhausen en *Zyklus*. Anoto la falta de indicación en el gráfico de Pedro Vicedo de la posición de los atriles y las bandejas para las baquetas.

Como vemos en la tabla 16 la propuesta de distribución de instrumentos realizada por Pedro Vicedo aporta organicidad al movimiento del intérprete en las diferentes secciones de la obra. La distribución propuesta por Pedro Vicedo es perfectamente coherente en cuanto a la estructuración espacial de los instrumentos, más aún cuando esta obra ha sido interpretada en varias ocasiones por él.

#### **4.2.2.3. Distribución aportada por J. Baldomero Llorens**

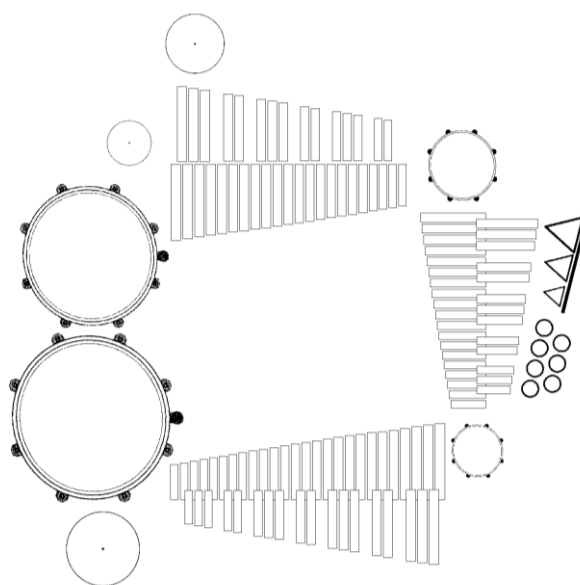
Tomando como referente la distribución en círculo propuesta por Pedro Vicedo puedo aportar en una nueva propuesta de colocación de instrumentos pequeños matices que beneficiarán y facilitarán el movimiento y la interpretación en algunas de las secciones. Indico en la siguiente ilustración mi propuesta que pasaré a explicar a continuación.

---

<sup>31</sup> La nomenclatura será timbal 1 para el instrumento grave (extensión  $fa_1 - si_1$ ), y timbal 2 para el agudo (extensión  $si_1 - fa_2$ ).

## Público

---



**Ilustración 49.** Disposición instrumental de *Vivencia*.  
Propuesta de J. Baldomero Llorens

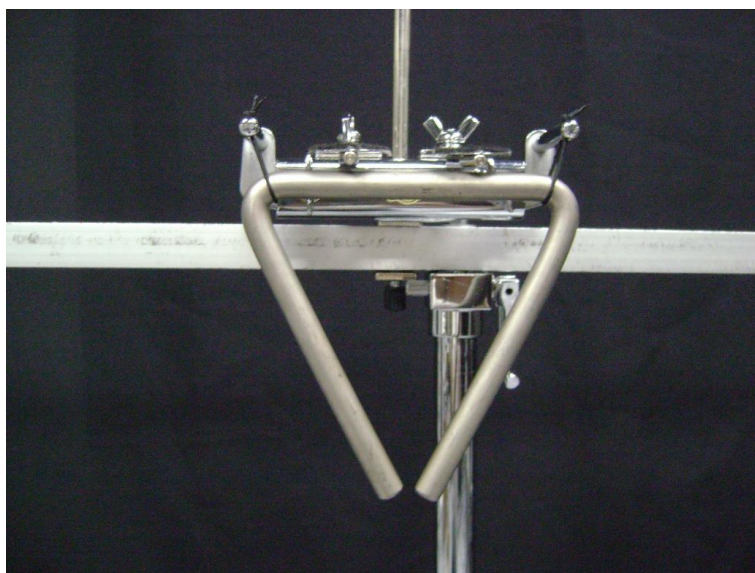
Para mi propuesta de disposición del set de instrumentos posicionaré en un primer plano circular del intérprete los instrumentos de láminas y timbales y en un segundo plano el resto de los instrumentos. Paso a explicar la disposición propuesta: arriba de la imagen el vibráfono, enfrentado y en dirección al público; a la derecha de la imagen el glockenspiel con los tres triángulos y los crócalos en soportes individuales y en una misma línea de colocación para aprovechar y reducir el espacio; abajo en la parte opuesta al público el xilófono y a la izquierda del gráfico los dos timbales (grave y agudo). Los platos suspendidos se distribuirán de la siguiente manera: plato suspendido grave a la izquierda del timbal grave, y plato suspendido agudo a la derecha del timbal agudo. El plato suspendido medio quedará posicionado en la zona grave del vibráfono frente a sus notas alteradas. Los dos tamboriles los distribuiré uno a cada lado del glockenspiel: el tamboril grave a la izquierda del glockenspiel y el agudo a su derecha. En este gráfico quedará posicionar los atriles y las bandejas para las baquetas.

La disposición que sugiero para el glockenspiel, tamboriles, crócalos y tres triángulos permite acercar los instrumentos entre ellos para que la distancia que deba recorrer el brazo del intérprete hacia el exterior del set no sea excesiva. Esta nueva

colocación se consigue gracias a los nuevos aportes en soportes y accesorios que las marcas fabricantes nos ofrecen actualmente. Para alcanzar esta cercanía propongo los recursos de montaje de instrumentos que analizo en los siguientes puntos.

#### 4.2.2.3.1. Colocación de los tres triángulos

Para una colocación más concentrada de los tres triángulos necesitare una barra simple de un nivel CHS 1010 26, de 70 cm de largo, y tres soportes ATT 3500 26 en los que colocaré tres soportes individuales para triángulo Cadeson ATT 2530, todos ellos de la marca de instrumentos y accesorios de percusión francesa Rythmes & Sons.<sup>32</sup> La colocación de los tres triángulos en estos soportes me permite ubicar los instrumentos a una altura similar a la del glockenspiel sin necesidad de elevarlos a un punto superior de percusión y evitar la libertad de movimiento circular sobre su propio eje que el instrumento, el triángulo, puede realizar al ser percutido repetidamente por estar anclado únicamente de un punto superior. Los soportes Cadeson ATT 2530 me permiten, gracias a sus pulsadores con varilla, obtener un sonido brillante y metálico en el triángulo.<sup>33</sup>



**Ilustración 50.** Sistema de colocación de los tres triángulos en barra CHS 1010 26, con soportes individuales *Cadeson* ATT 2530. Fotografía: J. Baldomero Llorens

<sup>32</sup> La web de instrumentos y accesorios de percusión francesa se encuentra disponible en [www.r-sons.com](http://www.r-sons.com)

<sup>33</sup> cf. Ilustración 35.

#### 4.2.2.3.2 Colocación de los cróталos

La colocación habitual de los cróталos en su soporte agrupa en una sola barra de aproximadamente 71 cm de largo la cantidad de trece cróталos que corresponden al ámbito de una octava.<sup>34</sup> Sin embargo, los cróталos pueden separarse de su soporte para ser usados de manera individual. Vemos en el orgánico que los cróталos usados por Bertomeu son exclusivamente siete en orden cromático por lo que no es necesario el uso de la barra original para la colocación de este instrumento al no tener que percutir las notas más graves de esta octava. Como ejemplo, presento en la ilustración 51 la colocación de los cróталos en una barra de la marca Zildjian que abarca una octava completa.



**Ilustración 51.** Posición de los cróталos en el set. Octava completa.  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

Para un aprovechamiento de espacio en la colocación de los cróталos sobre el set recomiendo la construcción de dos barras de aluminio de 40 cm de largo y 2,5 cm de lado, imitando la barra simple de un nivel CHS 1010 26 anteriormente utilizada en los triángulos, para colocar en cada una de ellas uno de los dos modelos de soporte individual de cróталos –ATT 6000 26 de 6 cm de altura, o el soporte ATT 6010 26 de 8,5 cm de altura—. Las pequeñas barras fabricadas personalmente me permiten una colocación de

---

<sup>34</sup> Para este dato se ha medido el largo de una barra de la marca Zildjian. La barra se presenta en dos alturas, ubicando en la parte de abajo los cróталos correspondientes a las notas naturales y en su parte más alta las notas alteradas.

los crótalos a dos niveles, consiguiendo de esta manera una reducción importante del espacio longitudinal a ocupar. Vemos en la siguiente ilustración el caso propuesto para la colocación de los crótalos afinados.



**Ilustración 52.** Crótalos en soportes individuales ATT 6000 26  
Reducción del espacio longitudinal en el set. Fotografía: J. Baldomero Llorens

#### **4.2.3. Las baquetas. Una revisión actual**

Los percusionistas, para producir sonido en los instrumentos, utilizamos principalmente dos objetos: las manos o las baquetas. Éstas son de una gran variedad de durezas, materiales, formas y características aportando una amplia variedad tímbrica, ya que “[...] un mismo instrumento percutido con diversidad de baquetas puede ofrecer sonoridades muy diferentes de color, de timbre y a veces, incluso de ritmo.”<sup>35</sup> Sin embargo, no todas las baquetas son útiles para percutir todos los instrumentos; la cualidad del instrumento y el material del mismo será determinante en la elección de una u otra maza o baqueta. Diferentes instrumentos requieren diferentes baquetas y cuando nos encontramos con un set de percusión de alta variedad instrumental y tímbrica el intérprete se encuentra con el ejercicio de seleccionar en cada momento las baquetas adecuadas para cada pasaje, siempre con el presupuesto de obtener la máxima organicidad y musicalidad posible. Este problema puede ser previsto desde la misma génesis de la obra por el propio autor facilitando de esta manera el trabajo al intérprete, pero desde este texto admito que

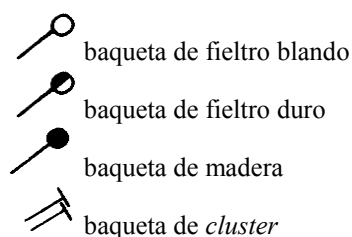
---

<sup>35</sup> TEMES, José Luis: *Instrumentos de percusión en la música actual*. Madrid: Editorial Digesa, 1979, p. 135.

la amplia variedad de baquetas e instrumentos que hoy conviven imposibilita, incluso a los propios intérpretes, el conocimiento de todos estos materiales.

En el año 1970, año de composición de la obra, la variedad de baquetas y mazas se limitaba a unos pocos modelos y durezas que en muchas ocasiones debían ser construidas por el propio percusionista. Una idea de la reducida diversidad de baquetas de las que disponían los percusionistas en esos años en comparación al período actual lo encontramos en la breve enumeración que aporta José Luis Temes en el capítulo “Las Baquetas” de su libro *Instrumentos de percusión en la música actual*.<sup>36</sup> Las diferentes mazas y baquetas son agrupadas dentro de las siguientes características: mazas de tam-tam y de gong, maza de bombo, baquetas de timbal (blandas, medias y duras), baquetas de caja, baquetas de marimba, baquetas de vibráfono (blandas, medias y duras), baquetas de xilofón (muy dura, dura y media), baquetas de lira, baquetas metálicas, baquetas para *clusters*, martillo de campana, las escobillas y varillas metálicas diversas. En la actualidad, los catálogos de las diferentes marcas ofrecen una enorme variedad de baquetas y mazas que permiten al percusionista obtener una amplia gama de sonidos.

Para la interpretación de *Vivencia*, Agustín Bertomeu indica cuatro tipos de baquetas diferentes: baqueta de fieltro blando, baqueta de fieltro duro, baqueta de madera y baqueta de *cluster*. Muestro a continuación el pictograma asociado a cada una de estas baquetas.



Examinó a continuación cada uno de los tipos de baquetas utilizados por Bertomeu con sus características e idoneidad de uso en el instrumento indicado para poder aportar una sugerencia personal.

---

<sup>36</sup> *Ibid.* pp. 135-139.



#### **4.2.3.1. Baqueta de fieltro blando**

Las baquetas con cabeza de fieltro son aquellas que se usan principalmente para los instrumentos de parche (timbales, bombo, tom tom...) y no tienen un uso preferente en los instrumentos de láminas. Bertomeu utiliza este tipo de baquetas en dos momentos de la obra –introducción (números 1 y 2 de ensayo) y en la sección B (números 4 y 5 de ensayo)– siempre con los timbales y el vibráfono. Como he comentado, estas baquetas permiten un buen sonido en los timbales, pero son pobres en cuanto a obtención de cualidades en el vibráfono ya que la falta de ataque directo debido al tipo de cabeza del que dispone esta baqueta dificulta la sonoridad en la parte más aguda del vibráfono. No son baquetas aptas para obtener una cantidad suficiente de sonido en la parte aguda del vibráfono por lo que puedo considerar que las baquetas sugeridas por el compositor (baquetas de fieltro blando) son aceptables pero no recomendables en esta sección. Una sugerencia de cambio de baquetas permite mejor calidad de sonido en el vibráfono manteniendo la suavidad en los timbales. Para la introducción, números de ensayo 1 y 2, recomiendo unas baquetas blandas de vibráfono: Marca Iñaki Sebastián Mallets, modelo Concert Series V-1; mientras que para la sección B, números 4 y 5 de ensayo, aconsejo unas baquetas de vibráfono medio-blandas. Marcas: Musser M-228 o Iñaki Sebastián Mallets, modelo Concert Series VC-S3.

#### **4.2.3.2. Baqueta de fieltro duro**

Estas baquetas son usadas para la interpretación de vibráfono, timbales y platos suspendidos en los números de ensayo 6, 8, 9 y 10. Las anotaciones que he hecho anteriormente para las baquetas de fieltro blando sirven igualmente para este punto. Estas baquetas son más duras que las anteriores y permiten mayor sonoridad en la parte aguda del vibráfono, pero pueden no ser adecuadas para un buen sonido en los platos suspendidos. Así, recomiendo de nuevo el cambio de baquetas de fieltro duras por unas baquetas de vibráfono algo más duras que las anteriores, solucionando de esta manera la falta de ataque en la percusión de los instrumentos. Sugerencia de baquetas: baquetas de vibráfono duras. Marcas: Mallettech: Modelo Dave Samuels DS 19-H o Modelo M. Mainieri MM13; Iñaki Sebastián Mallets: Concert Series VC-S5.

#### 4.2.3.3. Baqueta de madera

Son baquetas usadas principalmente para el xilófono ya que otro tipo de baquetas no permite una buena sonoridad en la parte aguda de este instrumento. Bertomeu utiliza estas baquetas como baquetas muy duras en la sección C (7 de ensayo, xilófono) y en la Sección E (11 de ensayo, xilófono, glockenspiel y tambores). José Luis Temes nos indica en el capítulo dedicado a las baquetas de su *Instrumentos de percusión en la música actual* que la lira se toca con baquetas de madera: “En muchas ocasiones utilizamos con la lira las mismas baquetas de madera que con el xilófono”,<sup>37</sup> sin embargo en la actualidad para la lira se utilizan baquetas metálicas o de plástico duro, estas últimas baquetas más versátiles al permitir golpear diversas superficies de múltiples materiales. Recomendando mantener las baquetas de madera en la sección C, por ser el xilófono el único instrumento que se percute. Sin embargo, para la sección E son más adecuadas unas baquetas con cabeza de plástico duro al permitir la percusión tanto de instrumentos de madera como de metal, sugiriendo los siguientes modelos: Iñaki Sebastián Mallets Xa4, Mallettech EF 47/Nr 08-b, o Innovative Orquestral series OS-5, OS-7.

#### 4.2.3.4. Baquetas de cluster

Al igual que con el piano, los instrumentos de percusión pueden realizar el recurso sonoro denominado como *cluster* pero en este caso sólo con los instrumentos de láminas, los instrumentos de altura determinada. Para realizar los *cluster* debemos percutir simultáneamente varias láminas a la vez. Para este fin, puede utilizarse una barra de madera que sugerimos sea forrada con un fieltro para no golpear directamente el material duro de la barra contra las láminas y evitar así hacer un daño irreparable al instrumento, sobre todo el xilófono o la marimba.<sup>38</sup> El largo de esta barra de madera deberá ser acorde al ámbito de notas en el que queremos hacer el *cluster*.<sup>39</sup> Para suplir este sistema tan rudimentario (una barra) existe un tipo especial de baquetas en forma de T que permite realizar *clusters*. La marca Kolberg ha desarrollado dos modelos de baquetas *cluster*: una en la ya mencionada forma de T, y otra en forma de barra.

---

<sup>37</sup> TEMES, José Luis: *Instrumentos...*, *op.cit.*, p. 143.

<sup>38</sup> La agresividad que puede representar una mala baqueta de *cluster* en las láminas de madera (marimba o xilófono) puede llegar a producir cortes o grietas que con el tiempo producirán astillas, estropeando de esta manera el instrumento.

<sup>39</sup> Una imagen de *cluster* sobre vibráfono con una barra de madera la podemos encontrar en TEMES, José Luis: *Instrumentos de percusión en la música actual*. Madrid: Editorial Digesa, 1979, p. 74. No recomendamos este método para la realización de este recurso sonoro sin forrar la barra de madera con algún fieltro o similar.

Las baquetas *cluster* elaboradas por la marca Kolberg en forma de T tienen en su sección más corta 12, 18 y 25 centímetros respectivamente (números de referencia catálogo Kolberg:<sup>40</sup> 891, 892 y 893) que abarcan 2-3 láminas la primera, 3-4 la segunda y 4-5 la tercera. Las de forma de barra (números de referencia catálogo Kolberg: 895 y 896) tienen dos longitudes: 16 cm y 25 cm, abarcan 2-3 láminas la primera de ellas y 4 láminas la segunda de ellas. Vemos en las siguientes imágenes las baquetas de *cluster* Kolberg 892,<sup>41</sup> abarcando las diferentes tesituras que el autor recomienda.



**Ilustración 53.** Baquetas de *cluster* Kolberg 892 en xilófono marca Yamaha, modelo XY-360. Fotografía: J. Baldomero Llorens



**Ilustración 54.** Baquetas de cluster Kolberg 892 en vibráfono marca Musser, modelo M-55. Fotografía: J. Baldomero Llorens

<sup>40</sup> [http://www.kolberg.com/products/de\\_DE/815/group/600.html](http://www.kolberg.com/products/de_DE/815/group/600.html). Visitada el 20 de octubre de 2016.

<sup>41</sup> El modelo Kolberg 892 es el que abarca los intervalos que nos indica el compositor en la leyenda: 3-4 láminas en glockenspiel y 3-2 en xilófono y vibráfono.



**Ilustración 55.** Baquetas de *cluster* Kolberg 892 en glockenspiel marca Concorde, modelo G-8000. Fotografía: J. Baldomero Llorens.

Para el estudio de la obra y en el día de su estreno, el percusionista Pedro Vicedo construyó sus propias baquetas de *cluster* que eran en forma de T. El procedimiento rudimentario para su construcción consistió en cortar dos baquetas viejas de caja,<sup>42</sup> elegir la parte más ancha de éstas y añadirle en su centro un palo como agarre:

[...] las baquetas de *cluster* que construí yo mismo ya que en el mercado español no existían dichas baquetas.

La construcción de las mismas la realicé aprovechando un par de baquetas de caja viejas cortándolas, poco más o menos por la mitad para aprovechar su parte más ancha, e incrustar una varilla de madera que sirviera de mango y añadirle un pequeño tubo de goma para que tuviera un mejor agarre.<sup>43</sup>

El resultado final de esta construcción de baqueta de *cluster* por Pedro Vicedo es una baqueta de un tamaño de 32,2 centímetros en su parte larga, y de 11,5 centímetros en su parte más corta. Vemos en la siguiente figura las baquetas de *cluster* en forma de T fabricadas por Pedro Vicedo y usadas el día del estreno de *Vivencia*.

<sup>42</sup> Pedro Vicedo utilizó dos baquetas de caja de la marca FINEST, Modelo 5B.

<sup>43</sup> Entrevista a Pedro Vicedo por J. Baldomero Llorens. Sevilla, 8 de octubre de 2016. Ver Anexo I, p. 345.



**Ilustración 56.** Baquetas de *cluster* fabricadas por Pedro Vicedo.  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

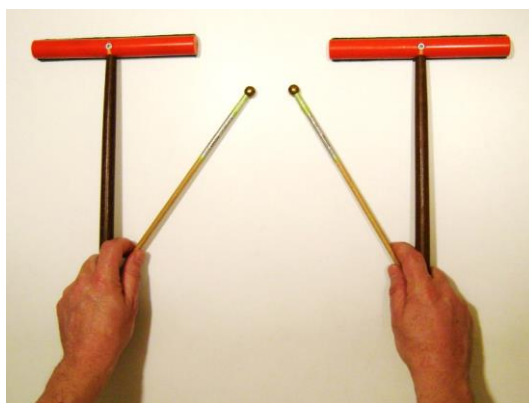
Dos son las secciones de la obra en las que Bertomeu utiliza baquetas de *cluster*. La primera de ellas es en la página 2, sección A, número 3 de ensayo, y en esta sección el compositor utiliza el glockenspiel, los crócalos afinados y los tres triángulos, pero las baquetas de *cluster*, si bien son las baquetas correspondientes y adecuadas para el glockenspiel (interpretación de más de tres notas a la vez) no son las más adecuadas para la música escrita en los crócalos y en los tres triángulos (interpretación de máximo dos notas simultáneas y sonidos individuales alternados en crócalos y triángulos). Podemos observar en la Ilustración 57 esta relación de bloques de tres y cuatro notas de percusiones simultáneas en el glockenspiel y de percusión máxima de dos notas simultáneas y sonidos individuales en crócalos y triángulos.

**gestos simultáneos**

**gestos alternados**

**Ilustración 57.** Gestos alternados y simultáneos en crócalos.  
Página 2, sección A, sistema 2.

Debido a las particulares características de las baquetas de *cluster* éstas no pueden ser sustituidas por otras, por lo que, para poder interpretar las notas individuales, los intervalos de los crótalos (intervalos de segunda menor y cuarta justa) y los golpes simples y redobles a realizar en el triángulo, sugerimos el uso de dos baquetas más para estos instrumentos. Así, usaremos 4 baquetas con la técnica de agarre de Gary Burton: las dos exteriores serán las baquetas de *cluster* Kolberg 892, y las interiores serán dos baquetas de glockenspiel (cabeza metálica) Inaki Sebastián Mallets G-2. Para los golpes simples de triángulo utilizamos los soportes individuales Cadeson ATT 2530 descritos anteriormente.



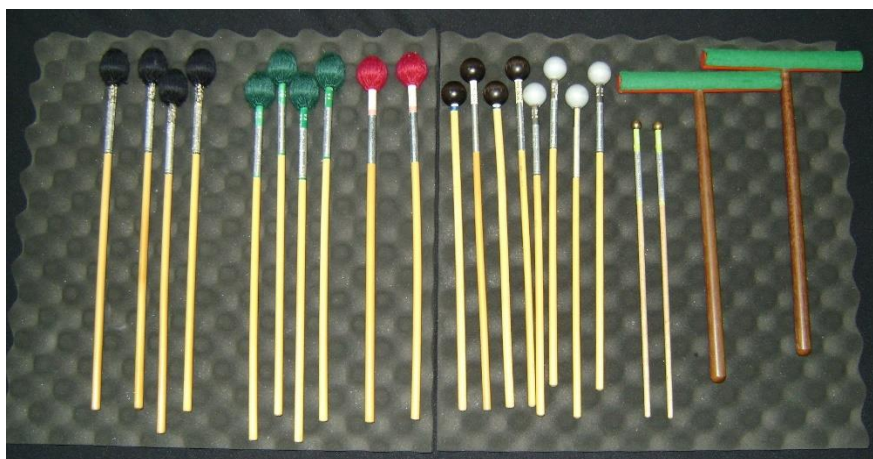
**Ilustración 58.** Agarre de las baquetas de *cluster* Kolberg 892 y de las baquetas de glockenspiel Inaki Sebastián Mallets G-2

La segunda de las secciones donde debemos usar las baquetas *cluster* es en la coda final, 12 de ensayo hasta el final de la obra. En esta sección, se complica la elección de baqueta al utilizar una variedad mayor de instrumentos: xilófono, vibráfono, glockenspiel, crótalos (solo la nota fa<sub>6</sub>), 3 triángulos y plato suspendido medio. Los *cluster* son interpretados en los instrumentos de láminas (xilófono, vibráfono y glockenspiel), mientras que los crótalos y los triángulos aportarán golpes simples, de un solo sonido. En esta sección, y debido a la continuidad del discurso proveniente de la sección anterior, debemos añadir a las baquetas usadas en la sección E las baquetas de *cluster*. Éstas serán agarradas después del primer golpe de crótalos en el 12 de ensayo. De esta manera, y al igual que en la sección C, nuestro agarre será de dos baquetas



exteriores de *cluster* y dos interiores de las mismas usadas en la sección E y cuyas marcas y modelos ya hemos indicado anteriormente: baquetas Iñaki Sebastián Mallets Xa4, Malletech EF 47/Nr 08-b, Innovative Orquestral series OS-5, OS-7.

Como síntesis en este apartado de las baquetas a utilizar en la interpretación de *Vivencia*, adjuntamos en la Ilustración 59 una imagen conjunta de todas las baquetas que he nombrado en esta revisión actual.



**Ilustración 59.** Propuesta de baquetas por J. Baldomero Llorens para *Vivencia*

Esta propuesta puede ser modificada según la comodidad de ejecución del percusionista y marcas de baquetas que tenga como costumbre utilizar aunque es aconsejable mantener las durezas sugeridas para respetar la idea original del autor en cuanto a la sonoridad de *Vivencia*.

La tabla 17 reúne las diferentes secciones de la partitura junto con las baquetas propuestas por el compositor y nuestra sugerencia personal.

Sección	Nº ensayo	Instrumentos	Baquetas	Sugerencia personal
Introducción	1	Timbal 1 y 2	Fieltro blando	Baquetas de vibráfono blandas. Sugerencia: Iñaki Sebastian Mallets, Concert Series V-1
	2	Vibráfono (con motor) Plato grave		
Sección A	3	Glockenspiel Crótalos 3 triángulos Plato agudo	Baquetas <i>cluster</i>	4 baquetas: 2 de <i>cluster</i> y 2 de lira con cabeza de metal. Sugerencia: baquetas de <i>cluster</i> Kolberg 892 e Iñaki Sebastian Mallets G-2
Sección B	4	Vibráfono (con motor) Timbal 2	Fieltro blando	4 baquetas de vibráfono medio-blandas. Sugerencias: Musser M-228 o Iñaki Sebastián Mallets, modelo Concert Series VC-S3
	5			
Sección C	6	Vibráfono (sin motor)	Fieltro duro	4 baquetas de vibráfono duras. Sugerencia: Malletech: Modelo Dave Samuels DS 19-H o Modelo M. Mainieri MM13; Iñaki Sebastián Mallets: Concert Series VC-S5.
	7	Xilófono	Baquetas de madera	4 baquetas de xilófono. Sugerencia: Iñaki Sebastián Mallets XC S-2
Sección D	8	Timbal 1 y 2	Fieltro duro	4 baquetas de vibráfono duras. Sugerencia: Malletech: Modelo Dave Samuels DS 19-H o Modelo M. Mainieri MM13; Iñaki Sebastián Mallets: Concert Series VC-S5
	9	Vibráfono (sin motor) 3 platos suspendidos		
Sección E	10	Timbal 1 y 2 Vibráfono (sin motor) 3 platos suspendidos	Fieltro duro	4 baquetas cabeza de plástico. Sugerencia: Iñaki Sebastián Mallets Xa4, Malletech EF 47/Nr 08-b, o Innovative Orquestral series OS-5, OS-7
	11	Xilófono Glockenspiel 2 tambores	Baquetas de madera	
Coda Final	12	Xilófono Vibráfono Glockenspiel Crótalos 3 triángulos Plato medio	Baquetas <i>cluster</i>	4 baquetas: 2 de <i>cluster</i> y 2 con cabeza de plástico. Sugerencia: baquetas de <i>cluster</i> Kolberg 892 e Iñaki Sebastián Mallets Xa4, Malletech EF 47/Nr 08-b, o Innovative Orquestral series OS-5, OS-7

**Tabla 17.** Baquetas propuestas por el autor y nuestra sugerencia personal.



#### 4.4. Conclusiones preliminares

Agustín Bertomeu nos presenta en *Vivencia* una de las primeras obras para multipercusión creadas en el entorno de la composición en España, obra que será estrenada por Pedro Vicedo en Segovia el 26 de julio de 1971. Compuesta en un período en que la percusión comienza seducir a los compositores españoles, la obra se articula en torno a secciones de tensión y distensión cuyos timbres, en mayor medida de materiales metálicos y resonantes, combinan la armonicidad y la inarmonicidad presentando un tratamiento personal del espectro sonoro y de las posibilidades tímbricas de la percusión. Aunque aparentemente no hubo un trabajo de colaboración con un intérprete, ello no es obstáculo para su interpretación al poder ubicar y alcanzar en el espacio todos los instrumentos. Su particular tratamiento del serialismo se adecúa a las características físicas de los instrumentos de láminas.

Como obra encargo de la Comisaría de la Música, las razones que retrasan su estreno previsto en Madrid han sido expuestas en este trabajo. El estreno por Pedro Vicedo corresponderá a casualidades y cuestiones académicas al encontrarse el intérprete estudiando el último curso de Percusión en el Real Conservatorio de Madrid. A partir de este momento, la obra es incluida en los planes de estudio del Conservatorio, siendo de obligada interpretación para los alumnos de quinto curso.

El estudio de la disposición del set, y la aportación de una primera disposición por Pedro Vicedo me ha permitido observar y analizar la idoneidad de su organicidad para la interpretación. Sin descartar esta idea original de disposición del set instrumental, las nuevas aportaciones de los accesorios y soportes actuales me han permitido realizar mejoras en esta distribución para obtener una interpretación más acorde a la técnica actual del percusionista, adaptando de esta manera unos débiles y primerizos recursos del concepto de multipercusión de los que disponían intérpretes y compositores españoles en los primeros años 70 a una ejecución actual más dinámica y orgánica para los percusionistas del siglo XXI. La sugerencia de baquetas, adaptadas a los actuales catálogos, son sólo una muestra del recorrido y evolución de la tecnología de la percusión durante estos cuarenta y ocho años.

## CAPÍTULO 5

### ***UN POÈME BATTEUR* PARA PERCUSIÓN SOLO. UN ACERCAMIENTO INTERPRETATIVO A LA OBRA DE FRANCISCO GUERRERO MARÍN**

Una de las obras de concepto más abierto y experimental que voy a tratar en esta tesis corresponde a *Un Poème Batteur* del compositor jienense Francisco Guerrero Marín (1951-1997). Compuesta en sus años de experimentación sonora previos a la creación en Madrid del grupo *Glosa*, el *Poème* surge en una etapa del autor cuyo trabajo ha sido poco divulgado: su período gráfico.

En parte, la falta de divulgación de este período corresponde al propio Francisco Guerrero ya que su carácter enérgico y su continua exigencia en cuanto a su lenguaje le hará realizar diversas limpiezas en su catálogo compositivo eliminando de éste toda su creación correspondiente a los primeros años y por lo tanto descartando su producción experimental centrada en el gráfico. Considero esta la razón por la que la información sobre este período de Francisco Guerrero es muy escasa.<sup>1</sup>

Pretendo abordar en este capítulo la faceta gráfica de Francisco Guerrero desde una perspectiva que permita conocer la variedad de su catálogo compositivo, manteniendo el respeto a su personal decisión de olvido y negación de unos iniciales procesos de composición centrados en la investigación y experimentación que pronto dejaron paso a un mundo sonoro más racional y organizado.

#### **5.1. *Un Poème Batteur* (1972), para percusión solo**

Tras los *Encuentros de Pamplona* de 1972 y con Luis de Pablo, su principal profesor durante estos años, en el extranjero, Francisco Guerrero compone su obra para

---

<sup>1</sup> Algunos de mis trabajos realizados sobre este tema son LLORENS, J. Baldomero: “Contextualización histórica de la poética musical de Francisco Guerrero. Concreción del código en su obra gráfica *Un Poème Batteur* para percusión solo”, Trabajo de Fin de Máster, Director: Edson Zamprónha. Universidad Internacional Valenciana, Máster en Investigación Musical, Valencia, 2014, y en LLORENS, J. Baldomero: “La plasticidad en Francisco Guerrero. Contextualización de su obra gráfica y breve análisis de *un Poème Batteur* para percusión solo”. Revista electrónica *Espacio Sonoro*, nº 29, enero 2013. < <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2013/03/La-plasticidad-en-Francisco-Guerrero.pdf>> Consultada el 24 de marzo de 2018.

percusión solo *Un Poème Batteur* en un período en el que su lenguaje estará determinado por el gráfico y la aleatoriedad. Esta etapa gráfica de Guerrero abarcará un pequeño período de su producción musical –entre los años 1972 y 1974– período que cabalga entre las obras electrónicas creadas al amparo de ALEA y las que comienzan a establecer de manera muy personal el control y el orden de los procesos compositivos. Dentro del gráfico, surgen obras como *Kineema* (1972) para clarinete y piano, *Paisaje íntimo* (1972) para piano y tres pianistas, *Un Poème Batteur* para percusión solo, y *Los míos ojos fallan en la oscuridad* (1973) para cuatro voces. La indeterminación gráfica que se nos presenta en *Poème* se concreta también en las siete piezas que forman su álbum *Sin ánimo de ofender...* (1974) compuesto para el grupo *Glosa*. Es el propio Guerrero, en conversaciones con Tomás Marco, quien nos habla de la notación de la partitura y de lo que el gráfico representa para su poética:

Considero hoy a la música gráfica como algo muy espontáneo y, por consiguiente, muy romántico, ésta es la razón por la que ya no la practico, puesto que me interesa una música más organizada y construida. [...] [*Un Poème Batteur*], aunque es gráfica, se acerca más a la notación simbólica por la especial concordia que hay entre ciertos grafismos, puntos, etc., con el mundo específico de la percusión.<sup>2</sup>

Paralelamente a este mundo romántico del que nos habla Guerrero en relación al gráfico como transmisor del discurso sonoro, sus composiciones toman un camino cuya ordenación y control del material sonoro será escogido de forma particular y específica para cada obra. Sus obras de este período en las que también utiliza instrumentos de percusión como *La voz eterna* (1973) o *Jondo* (1974) poseen rasgos de aleatoriedad muy concretos que serán usados en la composición de una manera muy controlada.

### **5.1.1. Aproximación a la indeterminación y el gráfico: El grupo *Glosa***

El grupo *Glosa*,<sup>3</sup> grupo fugaz pero indispensable en el Madrid posterior a los *Encuentros de Arte de Pamplona* celebrados en el año 1972, se creó en el año 1974 tras la coincidencia de los jóvenes intérpretes Pablo Riviere, Alfredo Aracil y Tomás Garrido en unos seminarios que daban en el Conservatorio de Madrid Cristóbal Halffter, Tomás

---

<sup>2</sup> MARCO, Tomás: “Antología de la música española actual. Francisco Guerrero”, *Bellas Artes* 74, Madrid: año V, número 33, mayo 1974, p. 60.

<sup>3</sup> Un amplio artículo sobre el grupo *Glosa* lo encontramos en LÓPEZ, Jose Miguel: “Espero sus noticias. Bosquejo para un análisis de la situación actual de la nueva música en España”, revista *Ritmo*, Madrid: número 458, enero-febrero 1976, pp. 12-15.

Marco y Carmelo Bernaola, entre otros. Pronto se añadió al grupo Francisco Guerrero y, debido a la variada instrumentación de la que disponían (Pablo Riviere a la viola, Alfredo Aracil con la guitarra, Tomás Garrido en el contrabajo y Paco Guerrero en el piano y el trombón), decidieron centrarse en las partituras gráficas y en las músicas abiertas –no tanto en su definición de indeterminación sino en la vertiente en la que el intérprete puede completar la obra– de las que estrenaron un gran número. Inspirados en la música de Silvano Bussotti, Costin Miereanu,<sup>4</sup> Julio Estrada... entre otros, sus dos grandes extremos estarán influidos por el concepto textual de *Aus den sieben Tagen* (1968) de Karlheinz Stockhausen, y la controvertida *4'33''* (1952) de John Cage.

#### 5.1.1.1. *Sin ánimo de ofender...*

Gran parte del repertorio planteado por el grupo *Glosa* estuvo compuesto por sus propios intérpretes y, así, Francisco Guerrero contribuye con la creación de varias partituras que forman un álbum titulado *Sin ánimo de ofender...* Formado por siete obras gráficas de una extraordinaria plasticidad debido a la cualidad artística del compositor – cabe destacar su afición y dedicación a la fotografía con resultados absolutamente especiales y muy personales<sup>5</sup> las piezas que constituyen el álbum están compuestas en Madrid durante el mes de diciembre de 1974, y cada una de ellas se encuentra dedicada a personas de su entorno con las que Francisco Guerrero tenía una especial relación.<sup>6</sup>

Posteriormente, vendrán más grabaciones de *Glosa* en Radio Nacional y conciertos en las ciudades de Granada, Valencia, Cádiz y Madrid, no continuando su actividad más allá del año 1975. En palabras de Alfredo Aracil: “[...] era muy divertido, porque en *Glosa* éramos cuatro personas con cuatro personalidades muy diferentes formándonos, cuatro veintipocoños que tiramos por la calle de en medio, realmente enseñándonos y sorprendiéndonos, y chocando unos con otros”.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> La obra *Dans la nuit des temps*, formaba parte del repertorio habitual del grupo *Glosa*.

<sup>5</sup> “... [Francisco Guerrero] tenía un talento plástico tan grande como el talento musical”, en entrevista a Alfredo Aracil por J. Baldomero Llorens. Madrid, 10 de noviembre de 2012. Ver Anexo I, p. 285.

<sup>6</sup> Estas siete piezas y sus respectivos dedicatarios son: *Sin ánimo de ofender... a Presen*, fechada el día 2 de diciembre de 1974 y compuesta para viola solo; *Sin ánimo de ofender... a Pablo Riviere*, compuesta el día 3 para viola y piano; *Sin ánimo de ofender... a Rosa*, fechada el día 4 y compuesta para viola, piano y mesa de control; *Sin ánimo de ofender... a Tomás Marco*, compuesta el día 5 para viola, contrabajo y recitador; *Sin ánimo de ofender... a Beatriz*, compuesta el día 6 para viola y 3 instrumentos *ad libitum*; *Sin ánimo de ofender... a Luciano*, compuesta el día 7 para viola y conjunto de cámara y, por último, *Sin ánimo de ofender... a José Ramón Encinar*, compuesta también el día 7 de diciembre para viola, percusión y piano.

<sup>7</sup> Entrevista a Alfredo Aracil,... p. 285.

### 5.1.2. Apuntes temporales sobre la composición de *Un Poème Batteur*

Las cuatro páginas que forman la partitura de *Un Poème Batteur* no aportan datos en cuanto a su fecha de composición. Sin embargo, los diferentes catálogos consultados<sup>8</sup> y algunos textos ubican la composición de esta obra en el año 1972. Francisco Guerrero eliminó de su catálogo toda obra anterior a 1969 y, a pesar de que el *Poème* es posterior en cuanto a fecha de composición, también corrió esta suerte junto con el resto de su creación gráfica.

Unos breves datos que permiten acotar el período de escritura del *Poème* los encontramos en el texto escrito por Jose Antonio Lacárcel, situando la composición de la obra para percusión solo como consecuencia de su obra electrónica *Diapsálmata* (1972):

[...] la etapa en la que Guerrero está en contacto con Alea es etapa importante y supone subir un peldaño más en la etapa de formación y maduración del compositor andaluz. *Diapsálmata* es el título con el que, en el año 1972, concurre a la I Semana de Música Electrónica de Madrid. [...] Es una obra que supone un avance considerable en el quehacer del autor. Y este evento va a dar paso a otras obras que pueden considerarse como muy importantes, dentro de esta etapa. De un lado la composición de *Kineema*, para clarinete y piano y, sobre todo, *Poème Batteur* escrita para percusión.<sup>9</sup>

El texto de Jose Antonio Lacárcel nos acerca a un detalle importante que podemos comprobar en el gráfico del *Poème*: la cercanía a este período compositivo de sus trabajos en Alea y sus obras electrónicas. El gráfico representado en esta partitura no tiene la plasticidad que encontramos en sus obras posteriores para el grupo Glosa sino que más bien se presenta un gráfico más directo, líneas rectas y segmentos que no se alejan de los conceptos del sonido plasmados en las partituras electrónicas.

El texto que nos acerca de manera definitiva a la fecha de composición de *Un Poème Batteur* aparece en la entrevista realizada por Tomás Marco a Francisco Guerrero en el año 1974. En este texto Francisco Guerrero hace una breve revisión de sus obras gráficas: “[la música gráfica] ha sido una etapa útil en mi producción y se inicia con *Kineema*, para clarinete y piano, compuesta en 1972. En la misma línea está *Paisaje*

<sup>8</sup> Se han consultado los catálogos de GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro: *Francisco Guerrero Marín*, Madrid: Sociedad General de Autores (Catálogos de Compositores Españoles), 1999; y CURESES, Marta: “Francisco Guerrero Marín”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, pp. 41-43.

<sup>9</sup> LACARCEL, José Antonio: “Francisco Guerrero: de organista de San Juan de Dios a músico universal”, en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. Homenaje a Francisco Guerrero*. Reynaldo Fernández Manzano (ed.), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008, p. 18.

*íntimo*, del mismo año, para piano y tres pianistas o *Poème Batteur* para percusión, también de 1972.”<sup>10</sup>

Aunque la partitura se encuentra ideada para ser interpretada por un solo percusionista, su estreno se materializó gracias a un joven dúo de percusión nacido del Aula del Conservatorio de Madrid. Con la autorización expresa del autor, *Un Poème Batteur* fue estrenado por el dúo Iborra-Benet en la Sociedad Coral El Micalet de Valencia el 29 de marzo de 1977 y, un par de años después, Francisco Guerrero regalará la partitura a su gran amigo el poeta granadino Rafael Guillén. Esta circunstancia es aclarada por el propio Guillén en el texto publicado<sup>11</sup> en los *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz* en noviembre de 2007:

Cuando la malagueña revista “Litoral” preparaba su número 85-86-87, monográfico que me dedicó en el año 1979, solicitó una colaboración a Francisco Guerrero. Su generosa amistad se puso de manifiesto entregando una partitura para percusión, que conservo de su puño y letra, basada, según me dijo, en mi libro *El Gesto*. Su título es “Un Poème Batteur” y, en cada una de sus cuatro partes, aparece la dedicatoria “Para Rafael Guillén”, “For Rafael Guillén”, “Pour Rafael Guillén” y “Rafael Guillén gewindnet (sic)”. En dicha revista se publicó la parte que estaba dedicada en francés<sup>12</sup> e ignoro si ha llegado a publicarse el resto y si ha llegado a interpretarse la pieza completa, ya que es muy posible que no guardara copia.<sup>13</sup>

Aunque no encontramos una indicación en la partitura sobre su fecha de composición, todos los argumentos expuestos hasta ahora permiten ubicar la composición de *Un Poème Batteur* en el año 1972. Las influencias musicales cercanas de la partitura las encontramos en los *Encuentros de Arte* celebrados en Pamplona –guiños textuales en la partitura a los *62 Mesostics Re Merce Cunningham* de John Cage<sup>14</sup> con un texto escrito sin ningún significado conocido– y en su trabajo con la electrónica en el laboratorio Alea –sus obras *Diapsálmata* y *El canto del ziklón B*, ambas de 1972–. Estas influencias aparecen en un gráfico directo y cercano a las características de los instrumentos de

---

<sup>10</sup> MARCO, Tomás: “Antología de la música española actual. Francisco Guerrero”, *Bellas Artes* 74, Madrid: año V, número 33, mayo 1974, p. 60.

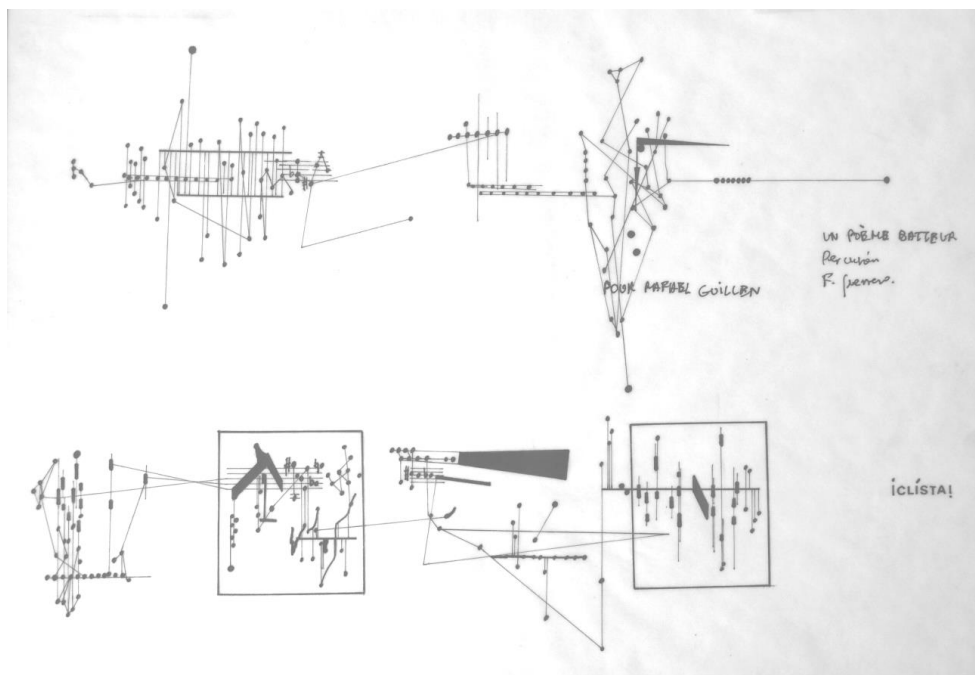
<sup>11</sup> El texto también se encuentra publicado en *Rafael Guillén. Obras completas*, volumen 3, Granada: Editorial Almed, 2010, pp. 564-566.

<sup>12</sup> Podemos encontrar la publicación de esta página de la partitura, la dedicada en francés en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº 3, año 2007-2008, p. 94-95.

<sup>13</sup> GUILLÉN, Rafael: “Un apunte sobre Francisco Guerrero en la Granada de los años setenta”, en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. Homenaje a Francisco Guerrero*. Reynaldo Fernández Manzano (ed.), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008, p. 93.

<sup>14</sup> John Cage interpretará los *62 Mesostics Re Merce Cunningham* el 2 de julio en la Sala de Armas de la Ciudadela. El concierto se completará con David Tudor y su composición electroacústica *Untitled*. SAN MARTÍN, Francisco Javier: “Pamplona 72, fase final de un desencuentro”, en Catálogo de la exposición *Encuentros de Pamplona 72: Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pp. 368-373.

percusión en su concepto más primitivo, el de la propia percusión, y en la expresión de un discurso musical al margen de los academicismos técnicos cuya interpretación del concepto sonoro no será fácilmente abarcable por los percusionistas españoles de esos años.



**Ilustración 60.** Francisco Guerrero: *Un Poème Bateur*, para percusión solo  
Página dedicada en francés.

### 5.1.3. El dúo Iborra-Benet. Una interpretación concertada

El dúo Iborra-Benet se creó durante el año 1976 entre dos jóvenes intérpretes de percusión, Joan Iborra y Javier Benet, que se unieron para tocar los instrumentos de láminas. Pronto surgirá la idea de crear juntos un dúo de percusión que les permitiera ampliar el catálogo de esta familia y relacionarlo con los jóvenes compositores, quienes no dudarán en crear repertorio específico para ellos.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Entre las obras creadas para este dúo cito el repertorio que forma el programa del concierto de la Sociedad Coral El Micalet, o la obra *Géminis* (1981), de Carlos Cruz de Castro.

La presentación del grupo se realizó en la ciudad de Granada y, en su corta vida de intérpretes como dúo, realizarán conciertos en las ciudades de Toledo, Madrid y Valencia. Destaco el concierto realizado el 29 de marzo de 1977 en la Sociedad Coral El Micalet, concierto en el que tuvo lugar el estreno de *Un Poème Batteur* de Francisco Guerrero en una interpretación a dúo acordada entre compositor e intérpretes.

El propio Javier Benet, en la entrevista realizada, explica las circunstancias que les llevaron a esta interpretación especial de *Un Poème Batteur*:

Como Francisco Guerrero era muy amigo nuestro también le pedimos una partitura para el dúo, sin embargo él no compuso una obra nueva sino que nos trajo una que ya tenía, una partitura para percusión solo y nos dio la partitura para que la tocásemos en el concierto. Nos dijo: “Tocad esto entre los dos. Es para un solo percusionista pero no creo que nadie lo toque...” decidimos, con su permiso, tocar la obra entre los dos y para ello dividimos el gráfico en dos partes con una línea central imaginaria. Uno tocaría el gráfico superior y otro el inferior, en relación a esta línea central.<sup>16</sup>

El programa del concierto ha sido consultado en la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March<sup>17</sup> y las obras elegidas para este concierto corresponden a los encargos realizados por los intérpretes a diversos compositores, obras que se presentarían en estreno absoluto.<sup>18</sup>

El programa de mano del concierto titula la pieza de Guerrero como *Poema Percutido*, un título traducido del original. Tras enseñarle a Javier Benet las hojas que forman el gráfico del *Poème*, éste confirmó que se trataba de la misma partitura, del mismo gráfico, y añadió la posibilidad de que hubiera una quinta página con indicaciones de interpretación y que no ha sido encontrada.

#### **5.1.4. La partitura para percusión solo. Una recuperación gráfica**

En el año 2008 el musicólogo Pedro Ordóñez Eslava tuvo un encuentro con el poeta Rafael Guillén en su proceso de investigación para su tesis doctoral *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar*

---

<sup>16</sup> Entrevista a Javier Benet por J. Baldomero Llorens. Madrid, 9 de julio de 2018. Ver Anexo I, p. 291.

<sup>17</sup> Signatura M-Pro-12.

<sup>18</sup> En el concierto se interpretó una adaptación para instrumentos de láminas de *Seis invenciones a dos voces* de J. S. Bach, *Esquemas I* de Enrique G. Macías, *Poema Percutido* de Francisco Guerrero, *Verge Lilianna* de Llorenç Barber y *Guernica* de Iborra-Benet.



a comienzos del siglo XXI.<sup>19</sup> De las paredes del estudio del poeta colgaban cuatro páginas enmarcadas correspondientes a la partitura de *Un Poème Batteur*, páginas que le fueron entregadas al poeta por el propio compositor. La obra para percusión solo se encuentra inspirada en el libro *El Gesto* (1958-1963) del poeta granadino Rafael Guillén y concretamente en los sonetos 1, 3, 6 y 8<sup>20</sup> de *La raíz del gesto*.<sup>21</sup>

Ante el hallazgo de la partitura gráfica de Francisco Guerrero comenzó todo un proceso de intento de recuperación<sup>22</sup> y puesta en sonido de la partitura que culminará el 18 de mayo de 2010 con la Conferencia-Poesía-Concierto celebrada en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada. En este acto intervendrán el musicólogo Pedro Ordóñez Eslava, el poeta Rafael Guillén y yo mismo como intérprete de percusión. El acto completo se puede consultar en el Canal de Cultura Contemporánea de las Universidades Públicas de Andalucía.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro: *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*. Tesis Doctoral, Directora: Dra. Gema Pérez Zaldondo. Co-Director: Dr. Germán Gan Quesada. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2011.

<sup>20</sup> El dato se ha obtenido de la intervención de Rafael Guillén en en acto *Conferencia-Poesía-Concierto* celebrado el 18 de mayo de 2010 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada.

<sup>21</sup> “La raíz del gesto” en *Rafael Guillén. Obras completas*, volumen 1, Granada: Editorial Almed, 2010, pp. 362, 364, 367 y 369. Ver Anexo IV, p. 369.

<sup>22</sup> Todo este proceso se realizó sin tener conocimiento de la interpretación para dúo de percusión que años antes había hecho el Dúo Iborra-Benet en la Sociedad Coral El Micalet de Valencia.

<sup>23</sup> < <http://www.cacocu.es/evento/galeria-de-musicos-andaluces-ii-francisco-guerrero-marin/>>. Consultada el 25 de marzo de 2018.



**Ilustración 61.** Cartel de la Conferencia-Poesía-Concierto *Galería de Músicos Andaluces*. Granada, 18 de mayo de 2010

Cabe indicar que Rafael Guillén no permitió realizar copias directas de la partitura, es decir, sacar el original del marco donde se encuentra la partitura y realizar una copia del manuscrito de Guerrero. El procedimiento utilizado para obtener la partitura, con la autorización del poeta, fue fotografiar directamente el cuadro sin sacar la partitura de su marco, con el consiguiente inconveniente de los reflejos causados por el cristal. A pesar de estos inconvenientes, y como se puede observar en la ilustración 60, el resultado final es suficiente para la lectura e interpretación de la partitura.

## 5.2. Acercamiento interpretativo a *Un Poème Batteur*, de Francisco Guerrero

La indeterminación a la que nos enfrentamos como intérpretes en el momento de abordar una obra de carácter abierto necesita de nuevas actitudes que nos permitan desarrollar un acercamiento a la interpretación. En el caso que nos ocupa, *Un Poème Batteur*, su indeterminación viene representada por la falta de información en los parámetros de duración, timbre y altura, lo que provoca indecisiones en la elección de los instrumentos que se deben utilizar. Es por ello que en este epígrafe voy a exponer el

proceso de preparación para poder realizar la interpretación realizada el 18 de mayo de 2010 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada.

Estos pasos se centraron en un estudio de la forma y la estructura, analizándola para definir una propuesta de interpretación. En cuanto a la elección de los instrumentos, me centré en el estudio de las partituras de Francisco Guerrero cercanas a la fecha de composición del *Poème* que utilizaban los instrumentos de percusión con una presencia destacada para examinar cuáles eran los más utilizados por el compositor en este período, decidiendo finalmente una colocación relativa del set de percusión.

### 5.2.1. La partitura: forma y estructura

Las cuatro páginas que forman la partitura no tienen ningún orden especificado por el autor correspondiendo de esta manera a una partitura de forma abierta donde el intérprete es quien elige por cuál de las cuatro páginas comenzar su interpretación. En este punto comparte ciertas similitudes formales con *Zyklus* de Stockhausen<sup>24</sup> que pasan por una aleatoriedad en el orden de las páginas pero con ciertos matices ya que la orientación en que deben leerse las páginas de Guerrero viene condicionada por el texto escrito.

La partitura del *Poème* se encuentra en poder de Rafael Guillén y se compone de cuatro páginas sin encuadernar, en formato cercano al Din A-4 y sin ningún orden determinado. Cada una de ellas se encuentra firmada por el autor y dedicada al poeta en cuatro idiomas diferentes: castellano, francés, alemán e inglés. En la partitura, no existe ninguna anotación en cuanto a la instrumentación que se debe utilizar,<sup>25</sup> exceptuando la anotación *vibr.*<sup>26</sup> en la página cuya dedicatoria se encuentra en alemán y la anotación *Percusión* bajo el título de la obra en cada una de las páginas. Francisco Guerrero no dejó las páginas numeradas ni las entregó con un orden específico por lo que las páginas se pueden poner en cualquier orden, dejando en manos del intérprete la macro-forma de la obra.

---

<sup>24</sup> La similitud entre ambas partituras es exclusivamente conceptual ya que mientras la obra de Guerrero está compuesta por cuatro páginas sueltas sin un orden predeterminado pero con una orientación clara al incluir texto entre el discurso musical, la obra de Stockhausen sí tiene un orden predeterminado de páginas al encontrarse éstas encuadernadas en un orden específico, pudiendo comenzar con cualquiera de ellas y orientando la partitura en una u otra dirección desde un principio.

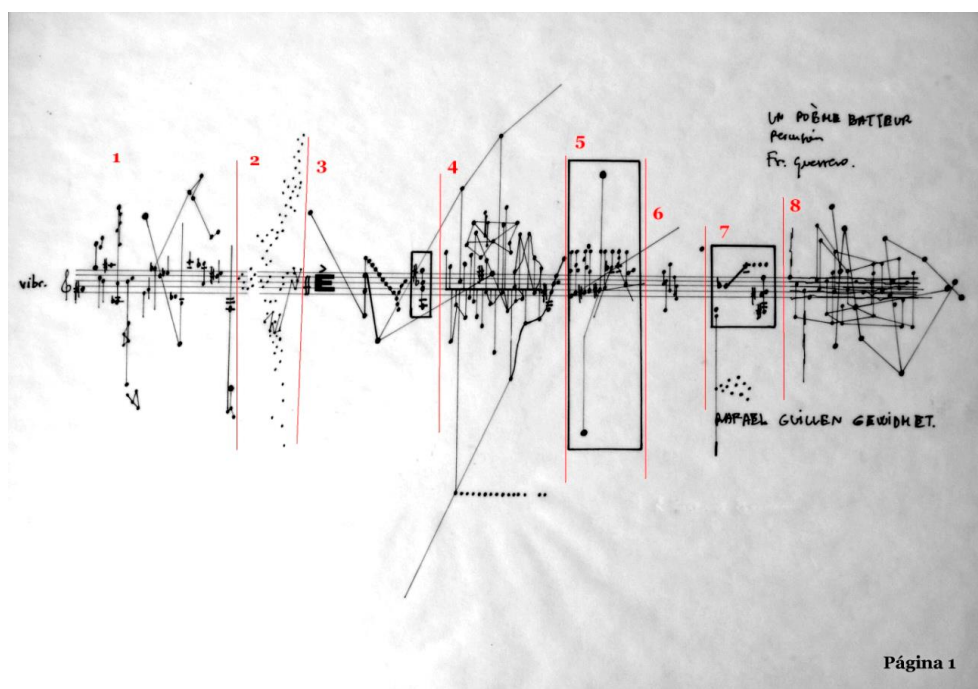
<sup>25</sup> Javier Benet comenta en su entrevista que existía una página de indicaciones. Esta página no ha sido localizada.

<sup>26</sup> cf ilustración 62.

Para su interpretación tuve que ir acotando la indeterminación de la obra. La primera de estas limitaciones a la forma fue la elección de una característica que permitiese dar un orden a las páginas. La clasificación fue realizada por el musicólogo Pedro Ordóñez y la característica elegida fue la medida de indeterminación del sonido escrito, eligiendo el orden de menor indeterminación (página 1) a mayor indeterminación (página 4). Así el orden de la obra, en cuanto a las dedicatorias, quedaría organizado de la siguiente manera: alemán, español, francés e inglés. Ya de forma personal, y como ayuda interna al trabajo de interpretación, realicé una subdivisión en cada página agrupando los gráficos, en lo que he llamado celdas. Esta subdivisión interna de cada página agrupaba períodos gráficos acorde a lo que yo consideré como “musicalmente relacionado” formando así una dinámica de frases o ideas gráfico-musicales. Las celdas me permitieron organizar el ritmo de la obra y manejar el discurso en el tiempo, dando coherencia y correlación a la macro-forma. Evidentemente, la partitura admite diferentes subdivisiones posibles, dejando abierta esta posibilidad a elección de cada intérprete.

La interpretación definitiva se hizo por páginas en el orden establecido. La página elegida para su interpretación es leída de principio a fin, desde su izquierda hacia su derecha y de arriba a abajo. No existe la posibilidad de realizar saltos entre las celdas dentro de una misma página y tampoco de una página a otra. En este aspecto, la forma de cada página es cerrada, en contraposición a la macro-forma general del *Poème* que es abierta.

La ilustración 62 muestra la primera de las páginas, cuya dedicatoria está en alemán, con la propuesta de separación en celdas.



**Ilustración 62.** Francisco Guerrero: *Un Poème Bateur*. Página 1. Indicación de vibráfono y subdivisión de celdas

El discurso general de *Un Poème Bateur* mezcla la determinación relativa (notas escritas en el pentagrama, notas sueltas e interválica simple o compleja) con la indeterminada, tanto por altura-duración como por instrumento y timbre. En la primera página, el vibráfono y su grafía particular enmarca y estructura la obra por medio del pentagrama, diferenciando notas agudas y graves, determinadas e indeterminadas. Definir la sintaxis que el compositor utiliza en esta obra (al margen de la dificultad de definición tímbrica y técnica) pasa por la confluencia de elementos transversales al fenómeno musical de estos años como son la música electroacústica y las partituras gráficas. Al margen de esto podemos definir la obra como un principio de notas e interválicas complejas (campos armónicos e inarmónicos) dentro de principios tímbricos y temporales aproximados y abiertos.

### 5.2.2. Organología adecuada al pensamiento poético

Como ya he indicado Francisco Guerrero no dejó ninguna anotación sobre los instrumentos de percusión a utilizar en la interpretación de la obra. Siendo estrictos sobre la partitura en el lenguaje escrito que nos determina la organología, en cada una de las

páginas, bajo el título, aparece la palabra *Percusión* y únicamente, en la clasificada como página 1, aparece la única cita a un instrumento –el vibráfono–, anotación que podemos ver en la Ilustración 62. El significado de *Percusión* es claro: la obra debe ser interpretada por un solo intérprete con instrumentos de esta familia, y por la selección del vibráfono como instrumento de altura determinada. También queda descartado, por el principio del significado unitario de la palabra, el uso de la electrónica como complemento sonoro. Así pues, la obra queda delimitada a un solo intérprete y sólo falta la elección de instrumentos que nos permitan, dentro de las posibilidades técnicas e interpretativas, transformar el gráfico en sonido.

El uso de los instrumentos de percusión en la literatura de Francisco Guerrero es muy amplio, si bien la obra que abarca este trabajo es la única partitura de su catálogo para percusión solo. Casi todas sus composiciones incluyen este instrumento con una presencia más o menos destacada tanto en sus obras para ensemble como orquestales. Para poder hacer una elección de instrumentos acorde con su pensamiento tímbrico que definirá el set del *Poème* me centraré en los instrumentos utilizados en las principales obras que usan los instrumentos de percusión en su primer período, el comprendido entre los años 1969 a 1974-78, por ser éstas las más cercanas a *Un Poème Batteur*.

La primera pieza de su catálogo en usar instrumentos de percusión es la obra ganadora del concurso Manuel de Falla de Granada, *Facturas* (1969),<sup>27</sup> y cuya plantilla instrumental está compuesta por 3 flautas, 1 vibráfono, celesta, 2 pianos, violín, viola y violonchelo. La obra fue compuesta en Granada entre los meses de marzo y agosto de ese mismo año y es de carácter aleatorio, en clara relación con obras de Luis de Pablo de esta época como *Módulos I-V* (1964-67). En la obra de Guerrero, la leyenda de interpretación de la partitura nos indica lo siguiente: “La obra consta de 15 grupos. Estos grupos se interpretarán en el orden que se desee. Los grupos C, D, I, J, L, M, se tocarán cada uno por separado y después simultáneamente”. El orgánico de percusión es sencillo pues sólo utiliza un instrumento de altura determinada, el vibráfono con motor y tocado con baquetas blandas, duras y arco de contrabajo.

Continuando con este recorrido de obras cercanas en el tiempo al *Poème*, nos encontramos con una obra fuera de catálogo, *La voz eterna*,<sup>28</sup> compuesta en Madrid entre

---

<sup>27</sup> La partitura que se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

<sup>28</sup> Partitura publicada por la Editorial Alpuerto, S. L. en 1975.

los meses de octubre a diciembre de 1973 y estimulada por la tradición musical tibetana. En esta ocasión, Guerrero usará 2 voces de bajo (amplificadas), 4 percusionistas (1 de ellos, el vibráfono, amplificado) y 2 magnetófonos (uno grabador y otro reproductor, con un *décalage* de cuatro segundos). El orgánico específico de percusión de *La voz eterna* está compuesto por los siguientes instrumentos: Percusionista 1: Tam-tam grave, cascabeles; Percusionista 2: Bombo sinfónico, plato suspendido grave; Percusionista 3: Tam-tam medio, maracas; Percusionista 4: Vibráfono. El uso de la percusión en esta pieza se produce con dos intenciones preferentes: por una parte, los instrumentos de sonido indeterminado (parches y metales) realizan una pulsación invariable en volumen *fortíssimo*, con un diseño rítmico sencillo y sin grandes cambios de instrumentos, generando una masa sonora de un mismo color instrumental. Por otra parte, el uso del instrumento de altura determinada, el vibráfono que irá amplificado, tendrá dos intervenciones principales en la partitura (compases 100 a 124 y 237 a 282) que, con el añadido de la grabación y posterior reproducción del material y la total libertad del sonido al encontrarse el pedal libre, producirá un *cluster* total, mezcla de toda su sonoridad, acentuada por la amplificación y por los 4 segundos de *décalage* que el autor especifica en la partitura.

Una evolución notoria en su escritura para percusión nos la encontramos en *Jondo* (1974),<sup>29</sup> escrita para 3 trompetas, 3 trombones, 4 percusionistas y electrónica. Desde esta obra, empezamos a encontrar similitudes organológicas y rítmicas con dos de los compositores que más influencia tuvieron en la concepción de las masas sonoras para Francisco Guerrero como Edgard Varèse e Iannis Xenakis. La importancia que estos dos compositores han tenido en el mundo de la percusión radica principalmente en la contribución que cada uno de ellos ha aportado mediante la expansión del timbre y la evolución de la técnica. Edgard Varèse compuso *Ionisation* en 1930, una obra de gran capacidad para proyectar masas de sonido creando una sensación de espacio. A través del uso de la percusión como objeto sonoro Varèse será capaz de modelar cualquier masa sonora gracias a la variedad de registros y timbres que ofrece. Por su parte, Iannis Xenakis, con ideas plásticas provenientes de la matemática, concebirá una percusión de gran dificultad técnica aportando energía a un conjunto sonoro y arquitectónico totalmente explosivo.

---

<sup>29</sup> Partitura publicada por la Editorial Alpuerto, S. L. en 1974.

Retomando la obra de Guerrero, el orgánico de percusión que utiliza en *Jondo* es el siguiente: Percusionista 1: Vibráfono, sirena, tam-tam, 2 tom-toms, maraca, 1 tumbadora; Percusionista 2: Bombo sinfónico, sirena, plato suspendido, maraca, 2 tom-toms; Percusionista 3: Vibráfono, sirena, tam-tam, 2 tom-toms, maraca, 1 tumbadora; Percusionista 4: Bombo sinfónico, sirena, plato suspendido, maraca, 2 tom-toms. Como podemos observar, los sets de percusión se encuentran agrupados por similitud de grupos instrumentales: percusionistas 1-3 y percusionistas 2-4. Esta elección de instrumentos de percusión revela similitudes organológicas con Varèse, pues ya en *Ionisation*, las sirenas son incluidas como instrumentos que nos evocan gemidos de creciente sensación de apremio, de ansiedad, de agitación urbana.

Su posterior obra en catálogo, *Anemos A*, continuará estas ideas de uso de la percusión ya prediciendo las texturas conformadas desde la combinatoria, y tendrán su máxima expresión en *Acte Préalable* (1977-78), obra para cuatro percusionistas, donde cada uno de los cuatro intérpretes dispondrán del mismo set instrumental formado por 3 tom-toms, 1 bombo, 2 temple block, 1 tam-tam, 2 maracas y 2 piedras, grupos instrumentales similares a los usados en Xenakis para su *Persephassa* (1969).

El uso general de la percusión por parte de Guerrero en las obras de este período no será de una excesiva complejidad instrumental o técnica. Así pues, la elección del material para la interpretación se centrará en los instrumentos básicos y habituales en cualquier orquesta o conservatorio español en esta época.

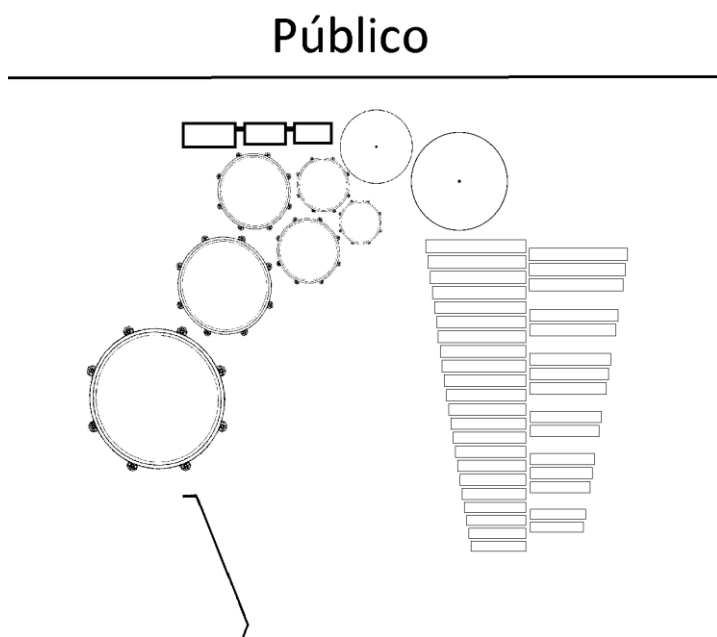
### **5.2.3. Disposición aportada por J. Baldomero Llorens**

El estudio y análisis de algunas de las obras de esta etapa de Guerrero que usan instrumentos de percusión, como son *Facturas*, *La voz eterna*, *Jondo*, *Anemos A* y *Acte Préalable*, pretende formar un set de instrumentos de percusión acorde con el pensamiento tímbrico que el autor tenía respecto a esta numerosa familia. Así pues, y en una reducción de todos los instrumentos usados en las anteriores obras, nos quedaría un listado formado por los siguientes: vibráfono, 1 bombo sinfónico, 3 tom-toms, 2 cajas, 2 bongos, 1 tumbadora, 2 platos suspendidos, 2 tam-tam, 2 temple block, sirena, triángulo, maracas, cascabeles, piedras. En una correcta colocación del instrumental en el espacio interpretativo, éste es un set totalmente posible de ser interpretado por un percusionista y es el más adecuado para la interpretación de la pieza.



Sin embargo, para el día de su estreno en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada y para el trabajo previo de ensayos que realicé, se presentaron algunos inconvenientes para definir un set de percusión lo más adecuado posible. El principal inconveniente tenía que ver con el espacio disponible en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada ya que éste no era excesivo, mermado por la pantalla y la correspondiente proyección necesaria para la conferencia que necesitaba del suyo propio. También, mis posibilidades de instrumental eliminaban de mi propuesta de set instrumentos como la sirena por no disponer de ella. Así, en la elección de instrumentos para formar este set que me permitiría la interpretación de la obra, tuve que tener presente estos condicionantes y elegir un grupo de instrumentos más reducido en el que existiesen los diferentes timbres que definen la naturaleza de los instrumentos de percusión: maderas, parches, metales y alturas determinadas (ya definidas en la partitura por el vibráfono). Cada uno de estos materiales también dispondría de diferentes alturas para dar mayor amplitud al espectro de alturas en su interpretación.

La elección final fue la siguiente: vibráfono, 2 platos suspendidos, 2 bongos, 2 congas, 1 tom-tom, 1 bombo sinfónico, 1 tam-tam y 3 temple block, set que no es excesivamente lejano al grupo de instrumentos que he indicado como más adecuado y acorde al pensamiento poético.



**Ilustración 63.** Disposición instrumental de *Un Poème Batteur*  
Propuesta de J. Baldomero Llorens

Mi propuesta planteada en la ilustración 63 ubica el vibráfono a la derecha del intérprete y los dos platos suspendidos a continuación de la zona grave de éste. Los diferentes instrumentos de parche (2 bongos, 2 congas, 1 tom-tom y 1 bombo sinfónico) nacen desde la parte grave del vibráfono hacia el exterior terminando con el tam-tam. El set queda ampliado en su parte más cercana al público por los tres temple-block.

Esta propuesta es completamente abierta en cuanto a su disposición y elección de instrumentos como corresponde a una obra indeterminada en su orgánico instrumental. He aportado mi proceder en cuanto al trabajo realizado para el día de su estreno con la intención de que sea un punto de partida para posibles futuras interpretaciones.

### 5.3. Conclusiones preliminares

La producción de obras gráficas por parte de Francisco Guerrero es una faceta poco divulgada de su creación musical, sin embargo este período aporta una gran cantidad de información para comprender la evolución de su lenguaje durante los años 1973-76. La poética del período gráfico de Guerrero, con ideas claras, radicales y muy personales plasmadas de forma notoria en *Un Poème Bateur*, no se aleja de su poética posterior sino que es el origen de un lenguaje propio en constante evolución influenciado por los procesos matemáticos hacia ideas centradas en la combinatoria y la fractalidad, espacios de cálculo donde encuentra pasión por la composición y por un arte sin necesidad de justificaciones externas.

La composición de *Un Poème Bateur* se realiza en el año 1972, fecha cercana a las experiencias vividas en los *Encuentros de Arte* celebrados en Pamplona y a sus obras electrónicas creadas en el laboratorio ALEA. Al contrario que piezas como *Vivencia* de Bertomeu, esta partitura no llegará a las aulas de percusión de los conservatorios. La consideración por parte del autor de la falta de preparación suficiente de los intérpretes de percusión de este momento para hacerse cargo del estreno de la partitura, principalmente desde la vertiente conceptual, hace que su estreno quede matizado por una interpretación por el dúo Iborra-Benet en Valencia.

Representa todo un reto conceptual para el intérprete abordar una partitura donde no se encuentran definidos en su totalidad los parámetros de la música, teniendo que ser supuestos y ejecutados desde el mayor conocimiento posible de las circunstancias que rodean a la obra y al autor. La falta de información en los parámetros de duración, timbre y altura –en determinados procesos– dan al intérprete la suficiente libertad interpretativa para no encontrarse condicionado, pudiendo elegir libremente los instrumentos, el orden de interpretación o la duración misma de la obra.

Mi principal planteamiento desarrollado en este capítulo ha sido extender y documentar mis propias experiencias y decisiones tomadas para su interpretación en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada el 18 de mayo de 2010. Estas experiencias y decisiones pretenden ser un acercamiento a la partitura, un punto de partida que suscite atracción y amplíe el conocimiento de la música para percusión de Francisco Guerrero.

## CAPÍTULO 6

### ***TENSIÓ-RELAX* PARA PERCUSIÓN SOLO. UN ACERCAMIENTO INTERPRETATIVO A LA OBRA DE JOAN GUINJOAN**

Dentro del período temporal que abarco en esta tesis la ciudad de Barcelona es, junto con Madrid, otro de los principales focos culturales donde la vanguardia europea tendrá presencia de manera continuada en la programación de los diferentes ciclos y festivales.

El mundo de la percusión en la ciudad de Barcelona está presente desde dos apartados principales. El primero de ellos es la presencia de la enseñanza oficial de la asignatura en el Conservatorio Municipal de Música desde el año 1945 con la figura de Eliseo Martí como profesor,<sup>1</sup> y el segundo centrado en la asistencia continuada a los festivales y conciertos programados en la ciudad del percusionista alemán Siegfried Fink. Ambas circunstancias provocarán una amplia divulgación y un conocimiento de esta familia instrumental por parte de la sociedad catalana a quien la extensa posibilidad tímbrica le será pronto muy familiar y cercana.

Los compositores catalanes contribuyeron en la ampliación del repertorio tanto para ensemble mixto como para ensemble de percusión con obras entre las que destaco *Música per a tres percusionistes* (1967) de Xavier Benguerel o *Sonidos de la noche* (1969) de Josep Soler, cuyo estreno se realizará en Barcelona el 16 de abril de 1969 por el Conjunto de Percusión del Conservatorio Estatal de Baviera dirigido por Siegfried Fink. Este auge en la composición para instrumentos de percusión tendrá una sola expresión durante este período en el repertorio solista para multipercusión: la obra *Tensió-Relax* (1972-74) de Joan Guinjoan.

---

<sup>1</sup> cf. página 40 de este trabajo.

### 6.1. *Tensió-Relax* (1972-74), para percusión solo

Con *Tensió-Relax* nos encontramos ante la única obra escrita para percusión solo en el catálogo de Joan Guinjoan (1931-2019). La gran aceptación que esta obra ha tenido desde el primer momento se explica por encontrarnos con una obra bien concebida y perfectamente abarcable desde el punto de vista interpretativo, orgánica en todos sus movimientos y en sus cambios instrumentales. No en vano, el orgullo que Joan Guinjoan siente por esta obra es en gran parte debido a su internacionalización:

Mi obra que quizá se haya tocado más por todo el mundo y que cuenta con tres versiones discográficas es *Tensión-Relax*, para un solo percusionista. Ha contribuido mucho a su difusión nuestro percusionista Xavier Joaquín. Juntamente con *Zyklus* de Stockhausen e *Intérieur* de Lachenmann, *Tensió-Relax* ha sido calificada tanto por los mejores solistas internacionales como por la crítica como una de las piezas de percusión más importantes de la música de nuestro tiempo. Se trataba de que, a través del ritmo y de los ruidos, pudiera haber un interés de principio a fin.<sup>2</sup>

Escrita para percusión solo, los catálogos nos indican el estreno de *Tensió-Relax* en el año 1974 por el percusionista Roberto Armengol en la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona y, aunque algunas publicaciones indican 1972 como el año de composición de la obra, la confusión sobre esta fecha queda aclarada a través de la anécdota que el autor me contó en la entrevista que realicé en su casa el 30 de junio de 2015.<sup>3</sup> En origen, *Tensió-Relax* fue compuesta en 1972 “[...] *Tensión-Relax* no nació en 1974 como pone en mi catálogo, sino en 1972. Era una versión a lápiz de la que Robert Armengol hizo el estreno mundial”.<sup>4</sup> Sin embargo, tras el estreno, la partitura se perdió y, gracias a una grabación realizada, se pudo recuperar, hecho que el autor aprovechó para revisar la obra:

Robert Armengol estrenó la obra en 1972, pero la obra desapareció mientras se retiraban los instrumentos y atriles del escenario, alguien la cogió. Robert Armengol se puso a buscar por allí la partitura, porque yo no tenía ninguna copia. Menos mal que la obra se había grabado y me puse al año siguiente, en 1973, a hacer un dictado musical. Aquí nació el *Tensió-Relax* definitivo y revisado, y por eso considero que la obra fue compuesta en 1974.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (ed.): *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*. Madrid: Fundación Autor, 2001, p. 291.

<sup>3</sup> Unos buenos apuntes que apoyan esta historia los podemos encontrar en las notas al CD *Joan Guinjoan. Retrato de un Homenaje* editado por el sello Verso VSR-2135, notas redactadas por José Luis García del Busto que nos indican el estreno de la versión definitiva: “En 1972, después de haber investigado sobre los recursos de la percusión en una obra como los Cinco Estudios para dos pianos y percusión, también contenida en este CD, el maestro Guinjoan, animado por la riqueza de tal fuente instrumental y sonora, decidió acometer la composición de una pieza para un percusionista solo. Así surgió *Tensión-Relax*. Fue Robert Armengol quien la dio a conocer y quien protagonizó el estreno de la versión definitiva de la obra en la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona, en 1974, después de que Guinjoan revisara y puliera la redacción primera”.

<sup>4</sup> Entrevista a Joan Guinjoan por J. Baldomero Llorens. Barcelona, 30 junio 2015. Ver Anexo I, p. 317.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Nos encontramos pues ante una obra –*Tensió-Relax*– compuesta en 1972, con una revisión realizada por el autor en 1974 tras la pérdida de la primera partitura y con dos estrenos realizados por el mismo intérprete pero en lugares y fechas diferentes. Aportaré a continuación claridad y documentación a esta historia.

### 6.1.1. *Tensió-Relax* (1972). El estreno

La primera de las interpretaciones de *Tensió-Relax* se realiza el 1 de febrero de 1972 dentro del marco del II Seminario de Música Contemporánea.<sup>6</sup> Su concierto de clausura corrió a cargo del ensemble Diabolus in Musica que, bajo la dirección de Joan Guinjoan, presentó un programa con obras de Lachenmann, Guinovart, Barce, Marco, Guinjoan, Cervelló y Schönberg.<sup>7</sup> La percusión, interpretada por Robert Armengol, tuvo una importancia relevante en este concierto. A las obras para ensemble de Carles Guinovart, Ramón Barce y Tomás Marco, se añadieron dos obras para percusión solo: *Interieur I* de Helmut Lachenmann<sup>8</sup> y *Tensió-Relax* de Joan Guinjoan en su estreno absoluto. Estas dos obras para percusión solo presentan estilos musicales diferenciados por el lenguaje de sus compositores: mientras la obra de Lachenmann explota la variedad tímbrica de la percusión y sus dinámicas, la obra de Guinjoan se centra en el ritmo para crear tensión y distensión en el discurso.

«Interieur I» para un solo percusionista del alemán Helmut Lachenmann, es una pieza orientada a obtener del intérprete un virtuosismo integral que va desde la infinita pluralidad de timbres y dinámicas, hasta el alarde un tanto exhibicionista de confiar a un solo ejecutante todo este variadísimo catálogo de efectos, contrastes, mixturas y sucesiones que pueden conseguirse con la percusión. El trabajo, a mi juicio, denota habilidad e imaginación, sin pasar de ser un «divertissement».

[...] «Tensión-Relax», para un solo percusionista (estreno) de Joan Guinjoan es, a semejanza de la primera obra del programa, una pieza de virtuosismo para el intérprete. Es imaginativa y sobre todo clara en su orientación que corresponde al significado del título. El factor rítmico es el que

---

<sup>6</sup> Organizado por el Instituto Alemán en colaboración con el Conservatorio Superior Municipal de Música, el II Seminario de Música Contemporánea se realizará entre los días 17 de enero y 1 de febrero de 1972. Las actividades incluyen seminarios de composición que estarán impartidos por Joan Guinjoan, Carles Guinovart, Xavier Montsalvatge, Andrés Lewin-Richter, Ramón Barce y José Canovas.

<sup>7</sup> El programa del concierto de clausura lo formaron las obras *Interieur I* de Helmut Lachenmann, *Mishra* de Carlos Guinovart, *Canadá-Trío* de Ramón Barce, *Anna Blume* de Tomás Marco, *Tensió-Relax* de Joan Guinjoan, *Capriccio per quinteto* de Jordi Cervelló y *Suite Op. 29* de Arnold Schönberg. La nota de prensa publicada el mismo día del concierto nos aclara la hora y el lugar de celebración del mismo: “Este concierto [...] se celebrará hoy martes, día 1 de febrero, a las 19.30 horas en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales.” en MONTSALVATGE, Xavier. “Concierto de Clausura del II Seminario de Música Contemporánea”. *La Vanguardia Española*. 1 febrero de 1972, p. 56.

<sup>8</sup> El set de percusión de *Interieur I* de Helmut Lachenmann se encuentra formado por marimba, vibráfono, 4 temple-block, 2 tom-toms, 2 bongos, 4 cencerros (mi ♭, la, re, la ♭), 3 platos suspendidos, 1 plato claveteado, 1 charles, 2 tam-tam, 3 triángulos, 7 crótalos (do #, mi ♭, mi, sol, la, si, do) y 1 timbal cromático.

se impone, por encima de la diversidad tímbrica que a pesar de todo es muy acusada, y el entrecruzamiento entre las secuencias de tensión y de «relax» produce esta sensación de equilibrio, de que a la partitura no le falta ni le sobra una nota, cosa que es su principal virtud.<sup>9</sup>

Las dos obras para percusión solo presentadas en este concierto eran de gran dificultad técnica y necesitaron de una amplia provisión de instrumentos de percusión en escena. El excelente trabajo de Armengol queda plasmado en las breves palabras publicadas por Xavier Montsalvatge, quien consideraba que el percusionista Roberto Armengol se encontraba “[...] en un momento extraordinario de su técnica y arte”.<sup>10</sup>

### 6.1.2. *Tensió-Relax* (1974). La versión definitiva del autor

Tras la pérdida de la partitura en el concierto celebrado en 1972, el trabajo de re-escritura y revisión al dictado por Guinjoan dará como resultado la nueva versión de *Tensió-Relax* que verá la luz el 23 de octubre de 1974 en el concierto realizado por el Conjunt Català de Música Contemporània<sup>11</sup> en el Palau de la Música. El concierto, bajo la dirección de Gerardo Pérez Busquier y Enric Ribó, estuvo formado por obras de Guinjoan, Pueyo, Marco, Coria y Besses.<sup>12</sup>



**Ilustración 64.** Anuncio del concierto en *La Vanguardia*, 23 octubre 1974, p. 59

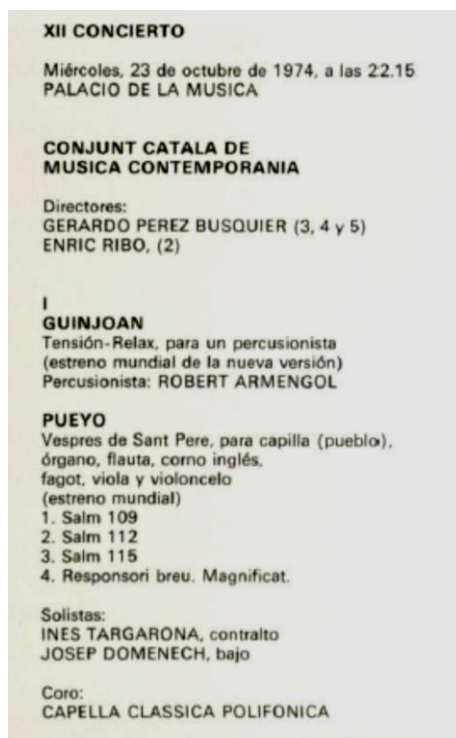
<sup>9</sup> MONTSALVATGE, Xavier: “Compositores actuales en la clausura del II Seminario de Música Contemporánea, organizado por el Instituto Alemán de Cultura”. Diario *La Vanguardia*, 3 febrero de 1972, p. 51.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> El Conjunt Català de Música Contemporània es un grupo con flexibilidad en su plantilla y se integra por intérpretes diversos. Participaron en este concierto los directores Gerardo Pérez Busquier y Enric Ribó; los solistas Robert Armengol a la percusión y Josep M<sup>a</sup> Brotons a la flauta; Inés Tarragona, contralto; Josep Doménech, bajo; la soprano Cecília Fontdevila y la mezzosoprano Rosa M<sup>a</sup> Ysas; junto a la Capella Clàssica Polifònica.

<sup>12</sup> El programa del Conjunt Català de Música Contemporània, junto con la colaboración de la Capella Clàssica Polifònica, interpretarán las obras *Tensió-Relax* (estreno mundial de la nueva versión) de Joan Guinjoan, *Vespres de Sant Pere* (estreno mundial) de Salvador Pueyo, *Nuba* de Tomás Marco, *Nuda* (estreno mundial) de Miguel Angel Coria y *Música 17* (estreno mundial) de Antoni Besses.

El programa de mano recoge la obra de Joan Guinjoan, que fue la primera en ser interpretada, anunciada como “*Tensión-Relax*, para un percusionista (estreno mundial de la nueva versión)”.



**Ilustración 65.** Detalle del programa de mano (1 parte). Estreno de la nueva versión de *Tensió-Relax*, 1974

La importancia de la percusión en este programa estuvo focalizada hacia el estreno de Guinjoan, no en vano, la ubicación de la obra en primer lugar corresponde a la comodidad de colocación del set en el escenario (previamente colocado en su lugar durante los ensayos previos). Es de suponer que al finalizar esta primera obra se retiraran todos los instrumentos de la escena para continuar con el resto del programa. La importancia del estreno de la nueva versión de la obra de Guinjoan queda reflejado por Xavier Montsalvatge en la crítica del concierto:

[...] Así, Juan Guinjoan ha presentado una nueva versión de su pieza para un percusionista «Tensión-Relax». Se trata de una sucesión de efectos rítmicos estructurando una melodía de timbres con instrumentos de sonido indeterminado (hasta cierto punto, pues los cencerros «hacen sus notas»).



Destaca en esta obra el aspecto virtuosístico y la acertada utilización de los recursos de los 24 instrumentos reunidos.<sup>13</sup>

Del virtuosismo de Armengol también queda evidencia en esta crítica. Estas palabras dan fuerza a su profesionalidad, siempre alabada por Joan Guinjoan y por todos los percusionistas conocedores directos de su trabajo.

[...] Todas las interpretaciones fueron remarcables, muy buenas en relación con la dificultad que entrañaban al obligar a todos los ejecutantes a comprometerse como verdaderos solistas. Integrados en el «Conjunt Català de Música Contemporània», grupo que admite cualquier flexibilidad en su formación, destacaron el percusionista Robert Armengol virtuoso de su especialidad.<sup>14</sup>

### 6.1.3. La partitura. Dos ediciones de un mismo discurso

En *Tensió-Relax* encontramos dos partituras totalmente diferentes en cuanto a su edición: por un lado, la partitura manuscrita realizada por Guinjoan en 1974, y por otro la posterior edición en Zimmermann por Siegfried Fink.<sup>15</sup>

Los estilos de escritura de las dos partituras de *Tensió-Relax* son muy diferentes. Mientras que la partitura manuscrita usa un pentagrama para cada instrumento o familia de instrumentos, la edición de Zimmermann realizada por Siegfried Fink usa solo dos pentagramas, el inferior para los timbales y el superior para todo el resto de instrumentos de percusión, cada uno de ellos con la notación y grafía adecuada que encontramos en la *Tabulatur 72*. Ambas ediciones tienen sus beneficios y sus inconvenientes: la edición manuscrita tiene a favor una claridad del discurso musical y mayor amplitud para la colocación de las diferentes indicaciones de cada gesto o baqueta; en contra, la excesiva amplitud de algunos sistemas que separan en exceso los diferentes instrumentos. En el caso de la edición de Zimmermann, es ésta una edición más compacta, más condensada en un solo pentagrama (excepto los timbales sinfónicos, el resto de instrumentos está condensado en solo cinco líneas) concentrando el punto de visión del intérprete en una sola zona de la partitura. Este modelo de edición tiene en contra la falta de claridad en el

---

<sup>13</sup> MONTSALVATGE, Xavier: “El Conjunt *Català de Música Contemporània* con un programa de primeras audiciones”. *La Vanguardia*, 25 de octubre de 1974, p. 63.

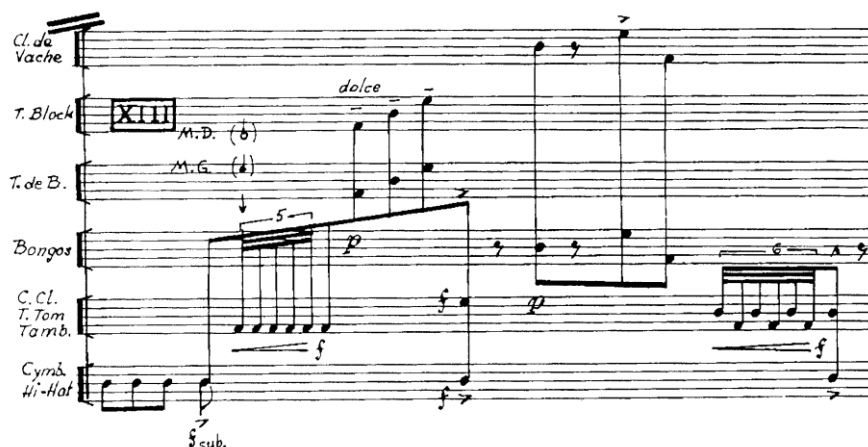
<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> La partitura editada de *Tensió-Relax* se encuentra publicada en la Editoria Zimmermann-Frankfurt en el año 1977, con el número de registro ZM 2064.

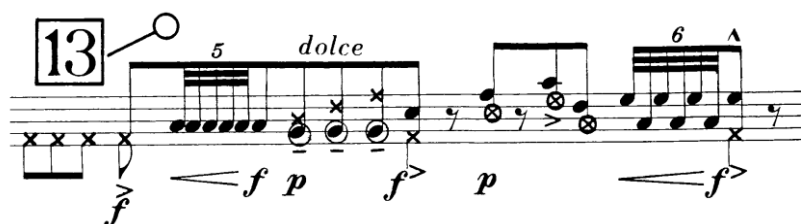
discurso musical ya que en algunos lugares es confuso por su excesiva concentración de información al no dar suficiente espacio a las anotaciones y cambios de baquetas.

La opinión del propio autor sobre la edición publicada en Zimmermann no es positiva: “...cuando yo vi la edición que realizó Fink en Zimmermann, ya estaba todo hecho, no pude dar mi opinión, pero personalmente me quedo con la edición manuscrita, para mí es musicalmente más clara”.<sup>16</sup> Sin embargo, la edición de Zimmermann es la más extendida y la única conocida ya que el acceso a la partitura manuscrita, partitura de la que yo desconocía su existencia, ha sido posible solo gracias a la colaboración del autor.

Aporto en las siguientes ilustraciones un ejemplo de la diferencia gráfica entre la edición manuscrita y la edición Zimmermann sobre un mismo pasaje musical:



**Ilustración 66.** Sección XIII, fragmento inicial, partitura manuscrita



**Ilustración 67.** Sección 13, Fragmento inicial, partitura editada. Ed. Zimmermann  
ZM 2016, p. 7

<sup>16</sup> Entrevista a Joan Guinjoan por J. Baldomero Llorens. Barcelona, 30 junio 2015. Ver Anexo I, p. 317.

En la comparación de ambas imágenes podemos observar tanto los beneficios como los inconvenientes antes mencionados: en la ilustración 66 vemos a favor una mayor claridad del discurso musical y en contra un sistema amplio para su lectura; por el contrario en la ilustración 67 se aprecia una mayor concentración de instrumentos en el pentagrama que permiten una focalización de la lectura, pero disminuye de manera considerable la claridad del discurso musical.

#### **6.1.3.1. La partitura manuscrita**

En el transcurso de esta investigación han sido dos las copias de la partitura manuscrita que he podido conseguir. La primera de ellas corresponde a una copia de la partitura manuscrita enviada por el autor y obtenida de la Biblioteca Nacional de Catalunya,<sup>17</sup> formada por siete páginas fotocopias en A-3, sin ningún tipo de portada ni leyenda. La segunda de ellas corresponde a la partitura manuscrita utilizada por Robert Armengol en sus interpretaciones. Una copia de esta partitura en archivo pdf me ha sido enviada por Robert Armengol (hijo). Si bien estamos hablando de la misma partitura, podemos ver a primera vista que el gráfico manuscrito no se corresponde exactamente en ambas imágenes: mientras la partitura de la Biblioteca Nacional se encuentra perfectamente editada en su gráfico, con un trazo más limpio y con los márgenes bien alineados, la partitura aportada por Robert Armengol hijo es de edición menos cuidada, añadiendo en los márgenes parte del pentagrama para poder completar el discurso musical en toda su extensión. Muestro estas diferencias en las siguientes ilustraciones correspondientes a la primera página de la partitura en ambas ediciones manuscritas.

---

<sup>17</sup> El autor no disponía de la partitura en su casa por lo que solicitó a la Biblioteca Nacional de Catalunya una copia de la partitura que posteriormente me envió por correo ordinario.

**TENSION - RELAX** (1974)

Jean Guinjoan

I M. 50 = ♩ (environs)

II (au centre)

Tranquillo

III (au bord)

Tempo M. 66 = ♩

IV

Tempo M. 60 = ♩

Ilustración 68. *Tensió-Relax*, página 1, edición manuscrita.  
Copia aportada por el autor



Ambas partituras manuscritas carecen de indicaciones o de leyenda, si bien la partitura aportada por Robert Armengol hijo contiene una página de portada que indica los instrumentos a utilizar y unas indicaciones de interpretación para la sección XVI, la sección de improvisación. A destacar la indicación de *nova-versió* al lado del título en esta portada.

*"Tensió-Relax" (nova-versió)*  
 per a un percussionista) Joan Guinjoan

**Tableau d'instruments**

- 1 Triangle
- 3 cloches de Vache à hauteurs différentes
- 1 Cymbale moyen
- 1 Gong moyen
- 1 Tam-Tam grave
- 3 Temple Block à hauteurs différentes
- 3 Tambours de Basque à hauteurs différentes
- 3 Bongos à hauteurs différentes
- 1 Caisse claire
- 1 Tom-Tom
- 1 Tambour
- 3 Timbales chromatiques
- Cimbalos Hi-Hat ("Charles")
- Grosse Caisse avec pedal
- instrument aïssé "Carasca"

---

La XV<sup>ème</sup> séquence peut être substituée par une improvisation ayant comme base les traits rythmiques et les dynamiques distribués sur les différents groupes d'instruments de la XV<sup>ème</sup>. On peut aussi jouer les deux séquences, mais d'une façon ou de l'autre, il faut enchaîner sans s'arrêter la fin "☒" avec le même signe, c'est à dire, avec la XVI<sup>ème</sup> séquence.

**Ilustración 70.** Indicación de los instrumentos a utilizar en *Tensió-Relax*  
 Partitura manuscrita, copia aportada por Roberto Armengol hijo

Aporto a continuación una reconstrucción de leyenda de la partitura manuscrita, recopilando así la información en un solo documento. Para la realización de esta leyenda he tomado como fuente los gráficos usados en la partitura manuscrita de *Tensió-Relax*, indicaciones de la parte de percusión de *Phobos*<sup>18</sup> (1978) para Ondas Martenot, piano y percusión, y las indicaciones de interpretación de las partituras con percusión del catálogo del autor más cercanas a la composición de *Tensió-Relax*. Estas obras son: *Tres movimientos para piano, clarinete y percusión* (1965); *Miniaturas* (1965) para clarinete, piano, percusión y violín; y *Cinco estudios para dos pianos y percusión* (1968).

---

<sup>18</sup> La partitura de *Phobos* (1978) de Joan Guinjoan ha sido consultada en la Editorial Tritó.

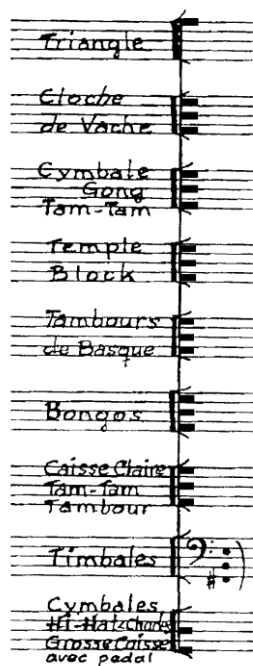


## Tensión-Relax (1974)

Partitura manuscrita

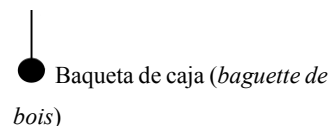
**Instrumentos:** 1 Triángulo, 3 cencerros (agudo, medio, grave), plato suspendido, gong, tam-tam, 3 temple-block (agudo, medio, grave), 3 panderetas (agudo, medio, grave)<sup>19</sup>, 3 bongos (agudo, medio, grave), caja clara, tom-tom, redoblante, 3 timbales (fa#, si, mi), charles, bombo a pedal.

### Posición de los instrumentos en la partitura

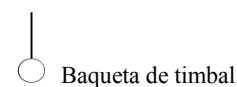


### Baquetas utilizadas

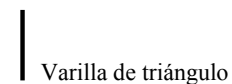
M. D. Mano derecha



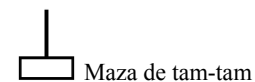
M. G. Mano izquierda



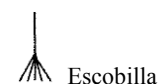
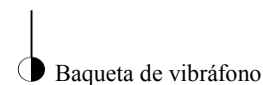
Mano



Dedos



Codo



### Pausas/calderones



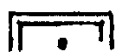
Calderón muy breve



Calderón breve



Calderón medio



Calderón largo



Calderón muy largo



Dentro del cencerro



Fregar con  
baqueta de triángulo



Apoyar mango  
en el tam-tam



Fregar tam-tam



Agitar pandereta

### Recursos

<sup>19</sup> La partitura editada en Zimmermann no contempla el uso de tres panderetas, sino solo una.

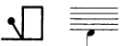

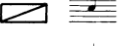

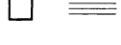
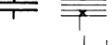
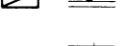


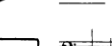
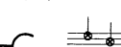

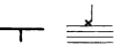


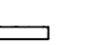




### 6.1.3.2. La partitura editada

La continua presencia de Siegfried Fink en Barcelona y las relaciones que éste tuvo con los percusionistas y compositores catalanes, tuvieron como consecuencia positiva una colaboración en el conocimiento y difusión de la percusión en la ciudad de Barcelona. En el apartado académico, el percusionista Xavier Joaquín visitó Alemania para estudiar con Fink y, a su regreso como profesor en las aulas del Conservatorio Municipal de Barcelona, aplicó parte de los métodos pedagógicos para percusión que éste utilizaba en su escuela de Würzburg.<sup>20</sup>

Gracias a esta publicación por la editorial Zimmermann, la partitura ha sido ampliamente divulgada, conocida e interpretada por percusionistas de diversas nacionalidades. Esta edición presenta un orgánico indicando los instrumentos en alemán, inglés y español, así como los pictogramas correspondientes y la colocación de los instrumentos en el pentagrama.

**Tabulatur**

1) 1 Gr. Trommel + Pedal Bassdrum Bombo		9) 1 Gong Gong Gongo	
2) 1 Kl. Trommel Snare drum Tambor pequeño		10) 1 Tam Tam Tantán	
3) 1 kl. Tom Tom		11) 1 Beckenmaschine Hi Hat Plato Charles	
3a) 1 Rührtrommel Field drum Tambor redoblante		12) 3 Templeblocks	
4) 1 Schellentrommel Tambour de basque Tambor vasco		13) 1 Ratsche auf Ablage Ratchet Carraca	
5) 3 Bongos		14) 3 Pauken (evtl. Tom Tom, sehr Timpani tief klingend) Timbales	
6) 3 Almglocken Cowbells low Campanas de vaca		15) Spielposition Position to play Posición de tocar	
7) 1 Becken (Ø 18" crash) Cymbal Platillo		A) Ablage depot depósito	
8) 1 Triangel Triangle Triángulo		N) Noten music música	

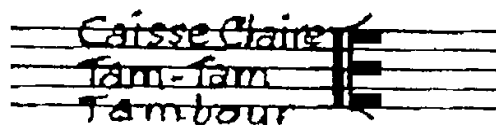
**Ilustración 71.** Orgánico Instrumental *Tensió-Relax*. Ed. Zimmermann-Frankfurt, página 2

<sup>20</sup> Una comparativa del sistema educativo español para percusión y el sistema implantado por Siegfried Fink en la Hochschule für Musik de la Universidad de Würzburg, Alemania, lo podemos encontrar en CRUELLS, José: "También la enseñanza de percusión necesita renovación" en revista *Ritmo*, núm. 446, noviembre 1974, p. 15.

El orgánico publicado en la edición Zimmermann contiene algunos errores que afectan a la nomenclatura de los instrumentos en castellano. Estos errores no son de gran importancia y tampoco de amplia transcendencia para la interpretación de la obra ya que la indicación de los instrumentos en francés o inglés se encuentra perfectamente señalada. Expongo a continuación los errores encontrados en la nomenclatura:

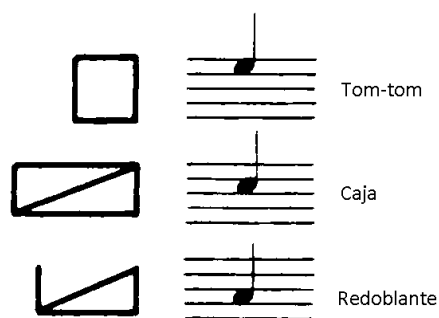
- Kleine Trommel, Snare drum: Su traducción a *Tambor pequeño* es excesivamente genérico. La traducción correcta es *caja*.
- Schellentrommel, Tambour de basque: Su traducción a *Tambor vasco* no es correcta. La traducción correcta es *pandereta*, y éste es el instrumento que Joan Guinjoan utiliza en el set.
- Almglocken, Cowbells low: Su traducción a *Campanas de vaca* es poco concreta. El instrumento que debe usarse son *cencerros*.
- Gong: La palabra indicada en castellano, *Gongo*, no es correcta. Es obvio este error.
- Tam Tam: La palabra indicada en castellano, *Tantán*, no es correcta. Es obvio este error.
- Ablage, Depot: Su traducción a *Depósito* no es correcta. El vocablo más correcto es *bandeja para baquetas*. El gráfico es lo suficientemente claro para percibir el error.
- Noten, Music: Su traducción a *Música* es demasiado ambigua. La palabra más correcta es *atril*. El gráfico es lo suficientemente claro para percibir el error.

En el aspecto más musical, hago notar un error en las alturas de caja, tom pequeño y redoblante. El compositor agrupa estos tres instrumentos de parche en el mismo pentagrama, con su posición de agudo a grave: caja como sonido más agudo, tom-tom pequeño como sonido medio, y redoblante como sonido más grave. En este caso, indicado en la ilustración 72, hago notar también el error de escritura del instrumento tam-tam ya que, por encontrarnos en un pentagrama donde se han colocado los instrumentos de parche, el instrumento que corresponde debe ser tom-tom.



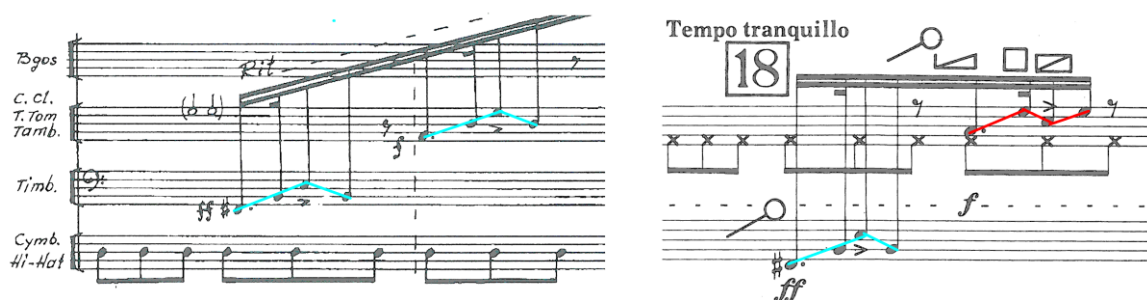
**Ilustración 72.** Posición de caja, tom-tom y redoblante en el pentagrama. Edición manuscrita

Sin embargo, la edición realizada por Fink y adecuada a su *Tabulatur* no mantiene estas posiciones gráficas en el pentagrama, ubicando en el segundo espacio el redoblante, en el tercer espacio la caja y en el cuarto espacio el tom-tom:



**Ilustración 73.** Posición de caja, tom y redoblante en el pentagrama. Edición Zimmermann

La posición indicada por Fink en el pentagrama confunde el discurso musical al no respetar las alturas de los instrumentos de parche indicadas por el autor, que corresponden a caja como instrumento agudo, tom-tom como instrumento medio y redoblante como instrumento grave. Indico en la siguiente ilustración la confusión visual en cuanto al discurso musical en ambas ediciones.



**Ilustración 74.** Confusión visual en el discurso sonoro en ambas ediciones.  
Sección 18, inicio

La ilustración 74 muestra en color azul el gráfico ascendente y descendente que realiza el discurso sonoro en las intervenciones de los timbales y en la caja, tom y redoblante. El cambio en la posición del pentagrama de la caja, tom y redoblante en la edición de Fink que he señalado en rojo, modifica el gráfico visual, no existiendo una correlación entre gráfico y sonido, dando confusión visual a las alturas y modificando el discurso musical.

Como conclusión a ambas ediciones, incluyo a continuación una comparativa de los dos orgánicos donde se pueden apreciar los cambios en el gráfico y en la posición en el pentagrama que ha generado la edición de Fink en relación a la edición manuscrita realizada por el autor.

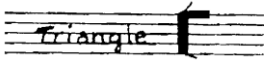

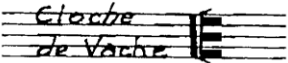
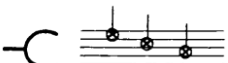
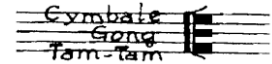
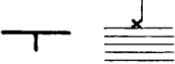
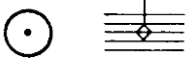
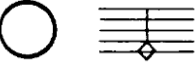
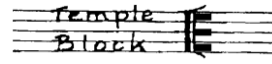
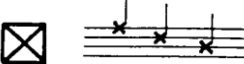
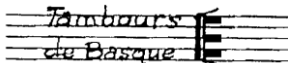
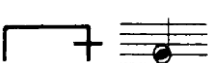
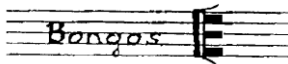

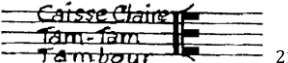
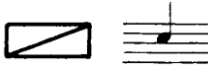

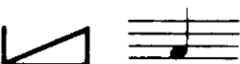
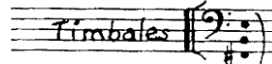

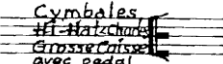
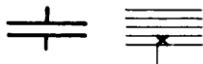

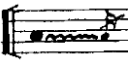
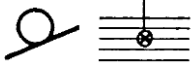
Posición de instrumentos en el pentagrama		
Instrumento	Partitura manuscrita	Partitura editada
Triángulo		
Cencerros		
Plato		
Gong		
Tam-tam		
Temple-block		
Pandereta		
Bongos		
Caja		
Tom-tom		
Redoblante		
Timbales		
Charles		
Bombo a pedal		
Carraca		

Tabla 18. Comparación de orgánicos entre ediciones

<sup>21</sup> La indicación del instrumento tam-tam al principio del pentagrama es un error. El instrumento correcto es tom-tom.

## **6.2. Acercamiento interpretativo a *Tensió-Relax* de Joan Guinjoan**

Con *Tensió-Relax* nos encontramos ante una de las partituras más interpretadas del autor y la única para percusión solo de su catálogo. La existencia de dos ediciones de esta partitura plantea dudas en cuanto a cuál de ellas es más cercana al discurso del autor para utilizar en nuestras interpretaciones.

Ya he contemplado la circunstancia en cuanto a la claridad en gráfico y discurso musical de la edición manuscrita realizada por el autor, no así la edición realizada por el percusionista Siegfried Fink cuya densidad visual dificulta la comprensión del discurso musical. También, la elección de los instrumentos del set y su distribución en el espacio interpretativo presenta cambios entre ambos orgánicos que son consecuencia de la concentración del discurso en un solo pentagrama.

La mayor difusión de la partitura editada en Zimmermann y la falta de accesibilidad a la edición manuscrita ha consolidado detalles de interpretación que no coinciden con la partitura manuscrita. Este acercamiento interpretativo expone estos detalles, diferencias que modifican el discurso y el timbre de la obra, con la idea de aportar claridad a un texto musical excesivamente concentrado.

La interpretación de *Tensió-Relax* se hace, pues, estrictamente necesaria desde la partitura manuscrita y, aunque no descarto la partitura editada en su totalidad, se hace indispensable una comparación de ambas para una clara comprensión del discurso musical.

### **6.2.1. El set de multipercusión. Sus instrumentos**

La elección de instrumentos por parte de Guinjoan recoge un set de amplios timbres, formado por instrumentos de metal (3 cencerros, plato suspendido, triángulo, tam-tam, gong, charles), instrumentos de madera (3 temple block, carraca) e instrumentos de parche (3 timbales, caja, tom agudo, redoblante, 3 bongos, pandereta,<sup>22</sup> bombo a pedal).

Como apunta Agustí Charles, el número tres forma parte de la elección instrumental del autor: “Esta relación en grupos de tres elementos puede parecer

---

<sup>22</sup> El orgánico manuscrito incluido en este trabajo incluye tres panderetas, mientras que el orgánico propuesto por Fink utiliza sólo una pandereta.

anecdótica, pero tendrá importante influencia en todos los parámetros musicales, incluso los aspectos formales [...]”<sup>23</sup> Todos los instrumentos los ha escogido el autor en número de tres: “La elección de tres instrumentos de cada familia fue más que nada por un aspecto tímbrico. Podía poner cuatro o cinco instrumentos de cada pero como ya había mucho instrumental para ser abordado por una sola persona me parecía que con tres instrumentos de cada familia, del agudo al grave, ya era una variedad tímbrica suficiente.”<sup>24</sup> Para estudiar esta elección instrumental, me remito a la tabla 18 donde se encuentra la comparación de los dos orgánicos, el manuscrito y el editado.

Mientras en el orgánico manuscrito contabilizamos 15 instrumentos con 25 sonidos diferentes, el orgánico editado por Fink presenta 15 instrumentos que producen un total de 23 sonidos diferentes, teniendo presente las distintas alturas que existen en algunos de ellos. La diferencia en cantidad de sonidos se encuentra principalmente en la pandereta: mientras la edición manuscrita indica tres alturas diferentes de pandereta, la editada utiliza un solo sonido.

Las agrupaciones instrumentales en número de tres que utiliza Guinjoan son las siguientes:

- 3 instrumentos de parche: caja, tom-tom agudo y redoblante
- 3 panderetas
- 3 bongos
- 3 cencerros
- 3 instrumentos de metal: plato suspendido, gong y tam-tam
- 3 temple block
- 3 timbales (fa#, si, mi)

Fuera de esta agrupación de familias en número de tres, quedan cuatro instrumentos: el bombo a pedal, el triángulo, el charles y la carraca.

---

<sup>23</sup> CHARLES SOLER, Agustí: *Análisis de la música española del siglo XX*, Valencia: Rivera Editores, 2002, p. 59.

<sup>24</sup> Entrevista a Joan Guinjoan por J. Baldomero Llorens. Barcelona, 30 junio 2015. Ver Anexo I, p. 317.

### 6.2.2. El set de instrumentos. Su distribución

La distribución de instrumentos para *Tensió-Relax* es una disposición aportada por el autor, pensada y trabajada con el intérprete para poder alcanzar todos los instrumentos:

[...] lo que hice fue coger aproximadamente una treintena de instrumentos que permitieran al intérprete mantener una continuidad musical. No quería que la música tuviera cesuras y por eso busqué el mecanismo correspondiente para evitar esto. Trabajé mucho la solución que al final me la dio el charles, instrumento que da continuidad al ritmo mientras el percusionista cambia de baquetas o de instrumento. La importancia del charles en la obra es vital en el sentido práctico para obtener una gran variedad instrumental y evitar vacíos musicales.<sup>25</sup>

Para la distribución de instrumentos, el autor realizó un dibujo que no aparece en la partitura enviada por Robert Armengol hijo ni en la partitura de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Este dibujo de colocación de instrumentos se encuentra editado en *Ab Origine*,<sup>26</sup> el primero de los libros que el autor publicó sobre su pensamiento musical.

Escrito en cuatro idiomas –catalán, castellano, francés e inglés– el libro nos acerca al pensamiento del autor en cinco capítulos: “El compositor ante el momento actual”; “Investigación y creatividad”; “Lenguaje, forma y contenido”; “Audición-Percepción-Comunicación”; “Humanización instrumental”. Es en este quinto capítulo donde Guinjoan habla de su obra *Tensió-Relax* e incluye el gráfico<sup>27</sup> de la disposición de instrumentos:

[...] sin olvidarme de una obra altamente significativa en mi catálogo; me refiero a «Tensión-Relax», estrenada por Robert Armengol, cuyo contenido se adentra en una especie de humanización de la percusión. El siguiente gráfico que indica la colocación de los 24 instrumentos de la obra, es susceptible de ofrecer una idea de la complejidad y de las posibilidades que brinda un solo ejecutante.<sup>28</sup>

---

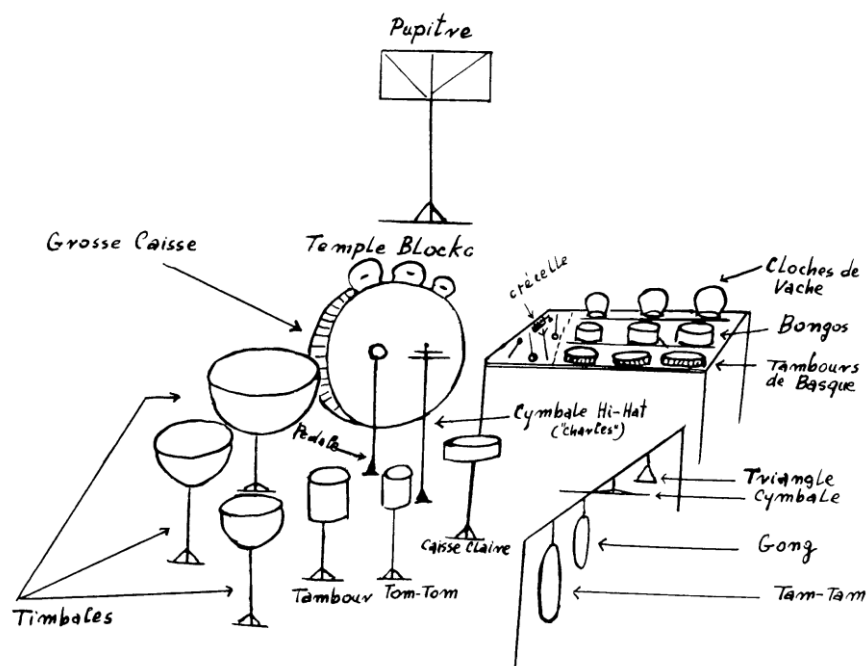
<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> GUINJOAN, Joan: *Ab Origine*, Barcelona: Àmbit serveis editorials, S. A., 1981, p. 41.

<sup>27</sup> El dibujo de distribución de los instrumentos aparece en *Ab Origine* en cuatro páginas diferentes, como corresponde a la publicación en cuatro idiomas diferentes del mismo texto. Estas páginas son 41 para el artículo en catalán, 79 en castellano, 117 en francés y 155 en inglés.

<sup>28</sup> GUINJOAN, Joan: *Ab Origine... op. cit.*, p. 78.



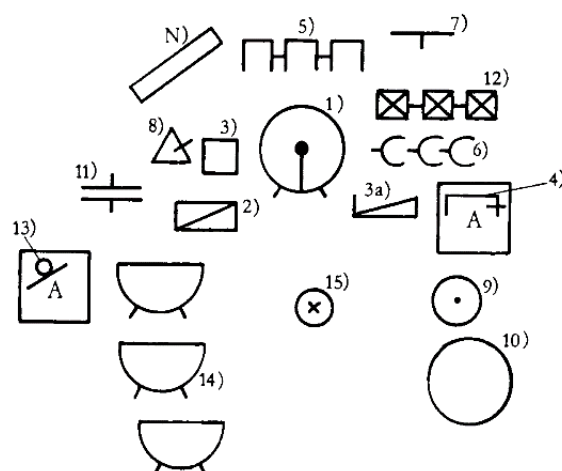


**Ilustración 75.** Dibujo de la disposición de instrumentos en *Tensió-Relax*  
*Ab Origine*, pág. 41

En la distribución aportada por el autor destaca la colocación de los tres temple-block encima del bombo, en posición similar a los *trap-drum*; la colocación de los tres cencerros, los tres bongos y las tres panderetas sobre una mesa –que actualmente debe ser sustituida por los correspondientes soportes– y de los tres timbales que aportan una colocación contraria a la habitual, esto es, posicionando el timbal el agudo a la izquierda y el grave a la derecha. El triángulo y el plato suspendido podrán modificarse de soporte, pues en el mismo soporte que el tam-tam o gong, éstos se encuentran a una altura excesiva.

La distribución de instrumentos que aporta la edición de Zimmermann es similar a la realizada por Guinjoan. La no modificación por parte de Siegfried Fink de la distribución de instrumentos propuesta por Guinjoan apoya la tesis del buen trabajo y colaboración entre autor e intérprete.

## Set - up



**Ilustración 76.** Distribución del set en *Tensió-Relax*.  
Ed. Zimmermann, ZM 2064, página 2

La distribución propuesta por Siegfried Fink mantiene la colocación de los principales instrumentos en la misma posición que la aportada por Guinjoan, cambiando la colocación del platillo suspendido (número 7) y el triángulo (número 8) en soporte propio. La carraca (número 13) está colocada sobre una bandeja a la izquierda del intérprete, y no aporta diferencia en cuanto a la colocación de los tres timbales.<sup>29</sup>

### 6.2.3. La pandereta. Una sugerencia de interpretación

Una de las mayores diferencias que podemos encontrar entre ambas disposiciones del set corresponde a la colocación de las panderetas. Mientras el dibujo aportado por Guinjoan indica el uso de tres panderetas para la interpretación de la obra –al igual que vemos en la partitura manuscrita y en el listado de instrumentos de la Ilustración 70–, en la partitura revisada por Fink sólo aparece una de ellas, desapareciendo de esta manera el parámetro de altura en este instrumento. Para Joan Guinjoan:

Hay tres panderetas en mi dibujo porque yo utilicé en principio tres panderetas. Estas panderetas no son sólo para fijarse en un soporte, sino para

<sup>29</sup> Tradicionalmente, la disposición de los timbales en la música sinfónica alemana es con el grave a la derecha y el agudo a la izquierda, mientras que para el resto de países el grave se encuentra a la izquierda y el agudo a la derecha.

poder ser tocadas con la mano, por eso están sobre una mesa. Hay momentos en los que la pandereta se toca con las manos y otros en los que se toca con baqueta, entonces aquí sí deben estar en soportes porque cambia mucho el sonido de tocarse con las manos o con la baqueta.<sup>30</sup>

Con la partitura publicada en Zimmermann, el discurso musical de las panderetas pierde parte de su razón sonora ya que el número tres es importante en la instrumentación de *Tensió-Relax*. El siguiente ejemplo muestra la diferencia de discurso sonoro en la pandereta entre ambas ediciones.



The image displays two musical staves for comparison. The left staff, labeled 'Panderetas', shows a sequence of notes with dynamics *f*, *p*, and *mp*, each marked with a '3' indicating a triplet. The right staff shows a similar sequence but with dynamics *f*, *p*, *f*, and *mp*. Both staves are part of a larger score including 'Plato suspendido', 'Bongos', and 'Timbales'.

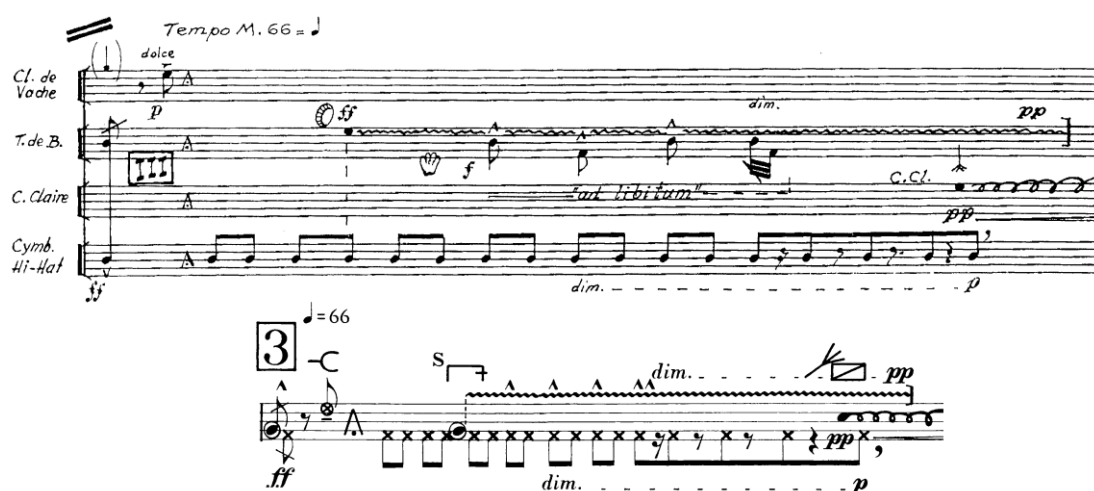
**Ilustración 77.** Eliminación de diferentes sonidos de pandereta. Comparación de fragmento, sección IX

Mientras el fragmento de la partitura manuscrita utiliza tres sonidos diferentes para la pandereta (agudo, medio y grave), la edición de Zimmermann unifica el discurso en una sola altura tímbrica.

Para interpretar la pieza con tres sonidos diferentes en la pandereta debemos elegir tres panderetas de diferente tamaño que se colocarán sobre soportes individuales. Para ampliar la diferencia tímbrica entre panderetas recomiendo el uso de panderetas de diferentes marcas que tengan filas de sonajas de materiales distintos. Combinar estas dos características, tamaño y variedad en el material de las sonajas, nos permite potenciar la diferencia en la altura entre las panderetas.

<sup>30</sup> Entrevista a Joan Guinjoan por J. Baldomero Llorens. Barcelona, 30 junio 2015. Ver Anexo I, p. 317.

Otro de los recursos que utiliza el autor pasa por la interpretación de la pandereta con la mano agitándola para hacer un redoble, recurso que utiliza en la sección III. El pictograma utilizado en la partitura manuscrita para agitar la pandereta es , mientras que en la partitura editada Fink añade una consonante s<sup>31</sup> al pictograma ordinario de pandereta (). Comparo a continuación los dos fragmentos donde la pandereta debe ser agitada y percutida al mismo tiempo con las manos.



**Ilustración 78.** Agitar pandereta y percutirla con la mano. Sección III, fragmentos de la edición manuscrita y la edición Zimmermann

Como nos sugiere el autor, la colocación en soportes de las tres panderetas para la interpretación con la edición manuscrita impide que ésta pueda ser agitada con la mano. Para la interpretación de *Tensió-Relax* con la partitura manuscrita, como he comentado anteriormente, sugiero la colocación de tres panderetas en soporte, mientras que para el fragmento de la sección III en que ésta debe ser agitada con la mano, sugiero el uso de una cuarta pandereta, sin soporte, que estará colocada sobre una bandeja. Esta sugerencia de interpretación deja al margen la centralidad sobre el número tres que hemos visto y del que Agustí Charles habla en su análisis.<sup>32</sup> Sin embargo, debido a la claridad del gráfico

<sup>31</sup> Este añadido corresponde a la palabra alemana *Schütteln*, que significa *sacudir*.


<sup>32</sup> CHARLES, Agustí: *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*, Valencia: Rivera Editores, 2020, pp. 56-72.

manuscrito, considero necesaria esta cuarta pandereta sólo para el fragmento descrito, logrando de esta manera una mayor cercanía al pensamiento del autor.

#### 6.2.4. El borde. Una opción tímbrica

La edición de Zimmermann pasa por alto el detalle de uno de los recursos tímbricos que aparecen en la edición manuscrita al no encontrarse el pictograma correspondiente en la leyenda editada. Este recurso tímbrico es el borde del parche. La diferencia tímbrica en la percusión entre el borde del parche y en su centro es bastante significativa y es por esto que la indicación del lugar de percusión en el parche debe estar muy clara si se modifica el lugar normal de percusión.<sup>33</sup>

La partitura manuscrita indica esta diferencia de lugar de percusión con las palabras francesas *au bord* o *au centre*, mientras que no encontramos en la edición de Zimmermann esta diferenciación en el lugar de percusión del parche. El orgánico pasa por alto este recurso sonoro. Tampoco la *Tablature 72* ni la posterior *Tablature 2000* recogen este recurso de los instrumentos de parche.

El borde es utilizado en la sección II (redoblante y timbal nota si), sección V (redoblante y tom-tom), sección VII (caja), sección VIII (timbal nota mi) y sección XVII (gong). La comparación entre las dos partituras nos da la respuesta a esta inadvertencia de indicación por parte de Siegfried Fink: en la edición Zimmermann la percusión en el borde viene indicada con un círculo cercano a la cabeza de nota (  ) generalmente posicionado en la parte de abajo.

La siguiente imagen ilustra una comparativa de un mismo fragmento de ambas ediciones en la que podemos comprobar la diferencia de indicación de *borde* y *centro*.

---

<sup>33</sup> Si no se indica lo contrario el lugar de percusión en un parche es el centro, excepto en los timbales que la zona de percusión se ubica a unos 10-12 cm del borde.






















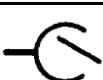

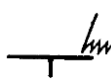



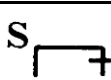


**Ilustración 79.** Comparativa entre lugares de percusión borde y centro. Sección V.  
Partituras manuscrita y editada

### 6.2.5. Las baquetas. Una comparación de pictogramas

La indicación de baquetas por parte de Guinjoan es muy precisa ya que indica en cada momento qué baqueta se debe utilizar. En este aspecto, la sobrecarga de información en la edición por Zimmermann produce confusión en algunos fragmentos y falta de información en otros que únicamente se aclaran al compararlos con la edición manuscrita. Podemos consultar las baquetas utilizadas en la leyenda que he realizado y que incluyo en la tabla 18 de este capítulo.

Los pictogramas utilizados por Guinjoan para las baquetas o los diversos gestos y recursos sonoros no son coincidentes entre ellos. Sin embargo, ambos son lo suficientemente claros para comprender qué tipo de baqueta es necesario utilizar en cada momento. La siguiente tabla muestra una comparativa de los símbolos utilizados en ambas ediciones.

Baqueta	Partitura manuscrita	Partitura editada
Caja (baqueta de madera)		
Timbal		
Triángulo		
Tam-tam		
Vibráfono		
Escobilla		
Mano derecha Mano izquierda	M. D. M. G.	No hay diferenciación de manos
Mano		
Dedos		
Codo		
Puño	No existe este recurso	
Apoyar el mango		
Dentro del cencerro		
Frotar plato con varilla de triángulo		
Frotar gong con varilla de triángulo		
Agitar pandereta		

**Tabla 19.** Comparación de Pictogramas de baquetas y recursos sonoros  
*Tensió-Relax*, Ediciones manuscrita y editada por Zimmermann

La comparativa muestra que algunos de los recursos que utiliza Fink en su edición no tienen concordancia en la partitura manuscrita. Analizo a continuación estas diferencias:

- Diferenciación de manos: Joan Guinjoan hace diferenciación de manos en las secciones XII y XIII indicando baquetas diferentes para cada una de ellas. En la sección XII el uso de las manos es más independiente entre ellas. La mano derecha utiliza una baqueta de triángulo para los tres cencerros y los tres temple block. La mano izquierda utiliza baqueta de timbal para los tres timbales. Siegfried Fink mantiene esta diferencia de baquetas. La sección XIII es menos independiente en cuanto al uso de manos que la anterior sección. Guinjoan utiliza baqueta de timbal para la mano derecha en la que se percutirán los tres temple-block, los tres cencerros y las tres panderetas. La mano izquierda utiliza una baqueta de caja con la que se percutirán los tres temple-block, la caja, el tom-tom y el redoblante, los tres bongos y las tres panderetas. En esta sección, debido a la menor independencia del discurso, es necesario el uso de las dos manos para interpretar parte del discurso. Es por esta razón que Siegfried Fink unifica en baqueta de timbal ambas manos.
- Percutir con la mano o con los dedos: Siegfried Fink unifica en un mismo pictograma la interpretación con dedos y con la mano. Joan Guinjoan sólo indica con dedos el fragmento del redoble de pandereta del final de la sección I. Esta técnica de interpretación consiste en frotar el dedo sobre el parche creando un sonido continuo, un redoble. El pictograma de Fink no contempla esta técnica de interpretación.
- Percutir con el puño: Joan Guinjoan no utiliza este recurso en su edición, recurso que Fink indica en el último golpe de tam-tam de la sección III. Guinjoan indica este golpe con el símbolo de la mano aunque la indicación de Siegfried Fink es lógica y correcta desde el punto de vista de la interpretación. La mano, con la palma abierta, no imprime suficiente ataque percusivo para hacer sonar el tam-tam con profundidad. La opción del puño indicada por Fink es más correcta que la indicada por Guinjoan.
- Frotar con baqueta de triángulo: Tanto Guinjoan como Fink utilizan dos pictogramas diferentes para un mismo gesto. Esto ocurre por diferenciar el gesto de instrumentos: el gong y el plato suspendido. Si bien la unificación del



gesto que realiza Guinjoan para ambos recursos es clara, Siegfried Fink utiliza para el gesto de frotar el gong un doble pictograma: el de la varilla de triángulo y el del gong, manteniendo un solo pictograma para el frotado del plato suspendido.

El trabajo con el intérprete realizado por Guinjoan se percibe en todas las facetas del discurso musical, desde el posicionamiento de los instrumentos en el set hasta las baquetas a utilizar. La elección de baquetas presentada por Guinjoan es correcta y los matices a éstas aportados por Fink amplían y mejoran desde el punto de vista del percusionista el recurso indicado por el autor. La falta de concordancia exacta entre las baquetas a utilizar permite al percusionista combinar ambas opciones para ampliar los recursos utilizados.

### 6.3. Conclusiones preliminares

Joan Guinjoan compone *Tensió-Relax* en 1972 con una posterior revisión que posiciona esta obra en su catálogo en el año 1974. La amistad que le unía con el percusionista Robert Armengol y la constante colaboración entre ambos, principalmente en las primeras obras del catálogo de Guinjoan estrenadas por el grupo Diabolus in Música, tendrá sus frutos en un repertorio donde la percusión tiende a una mayor importancia dentro del discurso y cuyo resultado en estos años se concentra en la obra que ocupa este trabajo, la única obra compuesta para percusión solo por Joan Guinjoan.

Con posterioridad, son los percusionistas referentes en la Barcelona de estos años –Robert Armengol, protagonista en ambos estrenos, y Xavier Joaquín– quienes la darán a conocer al incluirla de manera constante en sus conciertos como solistas de percusión.<sup>34</sup> El apoyo internacional a la difusión viene de mano de Siegfried Fink, percusionista habitual en Barcelona, al publicar la partitura en la Editorial Zimmermann.

Sin embargo, la distribución de instrumentos en esta edición alemana presenta notables diferencias gráficas sobre la partitura manuscrita realizada por Guinjoan. La condensación del discurso en un solo pentagrama que utiliza Fink aporta confusión en la lectura e interpretación de la partitura. Es por esto que para evitar esta confusión aconsejo el uso de la partitura manuscrita para la interpretación de *Tensió-Relax*. El uso de la partitura editada es completamente apropiado siempre que ésta sea previamente comparada con la manuscrita para comprender el discurso musical y los diferentes gestos presentados por el autor.

En la actualidad, la obra de Guinjoan sigue formando parte de las guías docentes de los conservatorios superiores<sup>35</sup> aunque con divulgación limitada entre el alumnado debido en parte a la elección de un repertorio más actual. La grabación realizada por el percusionista Rafael Gálvez en 2012-13 contribuye a renovar el atractivo sobre un repertorio indispensable para la comprensión de la evolución técnica de los instrumentos de percusión en la ciudad de Barcelona gracias a la colaboración entre sus principales actores: compositor e intérprete.

---

<sup>34</sup> En la ilustración 4 podemos ver a Xavier Joaquín en un concierto en el Casal del Metge con el set de *Tensió-Relax*.

<sup>35</sup> *Tensió-Relax* se encuentra incluida en las guías docentes de los conservatorios superiores de Murcia, Granada, Sevilla y Córdoba.



## CAPÍTULO 7

### ***LE PRIE-DIEU SUR LA TERRASSE* PARA PERCUSIÓN SOLO. UN ACERCAMIENTO INTERPRETATIVO A LA OBRA DE LUIS DE PABLO**

La última de las obras que voy a abordar en este trabajo corresponde a *Le Prie-Dieu sur la terrasse* del compositor bilbaíno Luis de Pablo (1930-) obra escrita para dos bombos donde el autor explota tímbricamente sus posibilidades sonoras mediante el uso de diversos objetos construyendo un discurso flexible en el que la parte visual de la interpretación necesita cierto apoyo teatral para lograr una direccionalidad cercana a la oratoria.

Luis de Pablo realiza la composición de *Le Prie-Dieu...* durante sus años de estancia en Estados Unidos y tras la organización en Pamplona de los *Encuentros de Arte* de 1972. La colaboración con los intérpretes del Centre of the Creative and Performing Arts de la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo será esencial para la ampliación de su catálogo. En este caso, la obra parte de la colaboración con el percusionista Jan Williams.

Es la única obra gráfica del catálogo del autor, obra con alto nivel de indeterminación en el sonido como corresponde a las características del instrumento elegido: dos bombos. La visión plástica por parte del autor de un reclinatorio en una terraza nevada en la ciudad de Buffalo fue el germen de esta partitura cuyo estreno, previsto por el percusionista Sylvio Gualda, tuvo que esperar un tiempo para poder ser efectivo, materializándose en el año 1974 en la ciudad de Barcelona y por el percusionista Jan Williams. Estas circunstancias del estreno se aclararán más adelante.

En *Le Prie-Dieu sur la terrasse* Luis de Pablo concentrará parte de los conceptos y recursos compositivos utilizados en su lenguaje durante este período entre los que destacan el trabajo del timbre y de masas sonoras junto con la plasticidad visual y teatralidad que podrá transmitir al intérprete gracias al uso del gráfico como conductor del discurso sonoro.

Con esta obra gráfica Luis de Pablo se aleja de la herencia de la forma musical característica del siglo XVIII creando un discurso por secciones donde la parte visual, el movimiento, será parte necesaria del texto formando un conjunto unitario que aúna dos elementos: la plasticidad y el sonido.

### **7.1. *Le Prie-Dieu sur la terrasse* (1973), para percusión solo**

La obra objeto de estudio en este capítulo fue compuesta entre octubre y diciembre de 1973<sup>1</sup> en Buffalo (Estado de Nueva York) y es consecuencia de la colaboración entre Luis de Pablo como “Visiting Slee Professor” y el Centre of the Creative and Performing Arts de la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo:

[...] Yo estaba en la Universidad de Buffalo, que tenía un conjunto de música contemporánea de primer orden que había fundado Lukas Foss. Por primera vez en mi vida tenía a mi disposición un conjunto así para trabajar con ellos como quisiera. Y además era algo que se me pedía. Muchas obras, *Very Gentle* o *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, *Masques*, etcétera, nacieron así.<sup>2</sup>

*Le Prie-Dieu sur la terrasse* surge gracias a los encargos realizados a diferentes compositores por la mecenas de la música Madame Mica Salabert.<sup>3</sup> El apoyo de Mica al percusionista francés Sylvio Gualda<sup>4</sup> se verá reflejado en el encargo a Luis de Pablo de una pieza para percusión solo con idea de ser interpretada en una gira preparada como promoción del joven percusionista por Estados Unidos.

La idea principal que dio pie a la composición será una imagen, una visión poética que el autor ha comentado siempre que hace referencia a la obra objeto de estudio de este

---

<sup>1</sup> Del mismo período será *Vielleicht*, para seis percusionistas, obra compuesta entre el 14 de julio y el 23 de diciembre de 1973. Encargo de los Percusionistas de Estrasburgo, el estreno se realizará por este ensemble de percusión el 27 de marzo de 1975 en el Festival de Royan, Francia. Las similitudes de esta partitura para seis percusionistas con *Le Prie-Dieu sur la terrasse* corresponden exclusivamente a ciertos recursos compositivos que serán citados más adelante en este trabajo. Un amplio análisis y contextualización de la cita como recurso compositivo lo encontramos en LÓPEZ ESTELCHE, Israel: “Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX”, Director: Dr. Julio R. Ogas Jofre, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2013, pp. 240-269.

<sup>2</sup> BARJA, Juan; PANISELLO, Fabián; TÉLLEZ, José Luis y AÑÓN, Manuel: *Luis de Pablo. A Contratiempo*, Madrid: Ediciones arte y estética, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2009, p. 30.

<sup>3</sup> Rumana de nacimiento, Mica Salabert llegará a París para estudiar egiptología, ciudad en la que conocerá al editor Francis Salabert con quien contraerá matrimonio. En 1981 Mica Salabert creará la Fondation Francis et Mica Salabert cuya principal misión es la de defender el patrimonio musical francés y universal, así como la investigación y la creación musical. La página web de la fundación se puede consultar en: <http://fondation-salabert.org/wp/la-fondation/>

<sup>4</sup> Timbalero de la Ópera de París, es considerado como el padre de la actual escuela de percusión en Francia. Sylvio Gualda (1939-) será el primer intérprete percusionista en Francia que se centrará en el concepto de “solista de percusión” abordando el estreno de obras para multipercusión de los compositores contemporáneos, entre los que destacamos a Xenakis, Stockhausen, Jolivet o Marius Konstant... Encontramos una breve referencia biográfica del percusionista en BARNHART, Stephen L.: *Percussionist. A Biographical Dictionary*, London: Green Wood Press, 2000, p. 141.

capítulo. Podemos encontrar estas palabras en diversas publicaciones, aunque opto por reproducir aquí, por la amplia información y detalles que contiene, las que aparecen en el texto que acompaña al CD grabado por Tambuco, el Ensamble de Percusiones de México. El texto está escrito por Luis de Pablo y aporta amplios detalles de la génesis y posterior evolución de la obra así como de sus características teatrales y musicales:

Entonces yo me encontraba en la Universidad de Buffalo (Estado de Nueva York) como profesor invitado. En una gira por el vecino Canadá y en pleno invierno llegué a Montreal. Me hospedaron en uno de los pisos altos<sup>5</sup> del “Holiday Inn”. Lo que quería decir que desde mi cuarto veía el cielo y las terrazas de los edificios vecinos. Todas, abundantemente cubiertas de nieve. En una de ellas me encontré con algo insólito: un reclinatorio en el centro, limpio de nieve, rodeado de huellas –de calzado “humano”, desde luego– que iban al reclinatorio desde una puerta y que regresaban a ella. Sigo sin saber quién oró a 20° bajo cero, por qué lo hizo y a quién...

La imagen era tan inesperada que se me quedó grabada hasta hoy. Decidí entonces que mi próxima obra se llamaría *El Reclinatorio en la Terraza*, fuese para orquesta, para coro de voces blancas o para conjunto de bandurrias.

Y llegó el encargo de Sylvio Gualda (por eso traduje su título al francés) y pensé que, de alguna manera, lo peculiar de la imagen que originó la obra, tenía que reflejarse en su materia.

En aquellos años yo estaba sumergido –y aún sigo estándolo– en el estudio y la escucha de músicas de tradición no europea, muchas de las cuales se distinguen por su inagotable imaginación instrumental (percutida especialmente). Pese a ello, no encuentro su influencia en *Le Prie-Dieu*, pero sí creo que esas músicas estimularon mi imaginación, la “liberaron”, por así decirlo. Se me ocurrió, pues, servirme de dos bombos –en mi intención, uno, “desdoblado”– a los que les sucede un sinnúmero de aventuras sonoras e incluso dramáticas. Uno llega, incluso, a cantar...

En Buffalo residía el gran percusionista Jan Williams. Con quien trabajé a fondo. Y fue él quien estrenó la obra (Sylvio Gualda había caído enfermo). *Le Prie-Dieu* se ha convertido desde entonces en una obra de repertorio y, para mi sorpresa, favorita de los niños, que se divierten oyéndola y viéndola. Porque su parte visual es importante. [...]

Reducida en su parte aural, al no “ver” la forma de producción del sonido, *Le Prie-Dieu* sonará un tanto fantasmagórico, como una vista al interior del cuerpo de un ser vivo imaginario, con sus latidos, sus suspiros, sus murmullos, sus digestiones, sus quejas y sus risas. En una palabra: un bombo humanizado. Que es lo que yo quise hacer.<sup>6</sup>

Si bien, como nos comenta Luis de Pablo en la anterior cita, el título de la obra está en francés como reconocimiento a los artífices del encargo –Mica Salabert y el

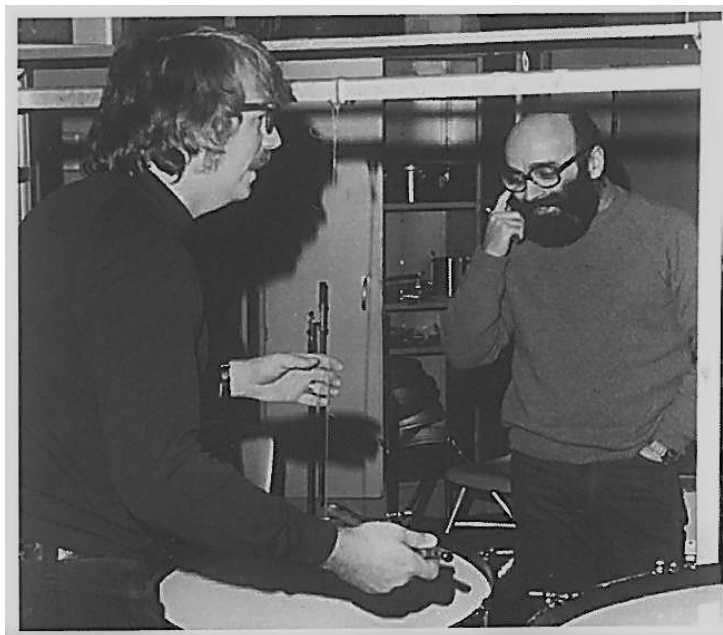
---

<sup>5</sup> Sobre el lugar desde el que Luis de Pablo observó el reclinatorio existe cierta duda. La mayoría de las citas, así como las conversaciones con el autor, nos indican el punto de observación en el hotel “Holyday Inn”, concretamente en el piso catorce (*Luis de Pablo. A Contratiempo*, p. 64). Sin embargo, las notas al programa del concierto en Barcelona nos ubica el lugar de observación en la casa del compositor español Jose María Evangelista: «[...] Una tarde en Montreal, desde el balcón de la casa en que me encontraba –la de un compositor español, José María Evangelista– vi un espectáculo simple, aunque poco usual: en el centro de una inmensa terraza, aislado y solemne, un reclinatorio. ¿Para qué? Quizá esta obra sea un intento de responder a la pregunta...». La localización más difundida y que el propio Luis de Pablo me comentó es la del hotel Holyday Inn.

<sup>6</sup> DE PABLO, Luis: Notas publicadas en el CD *Tambuco. Ensamble de percusiones de México. Vol. II. Serie Iberoamericana. España*. Grabado en el estudio La cabaña, México, 2007.

percusionista francés Sylvio Gualda–, todas las indicaciones relativas a la interpretación de la obra se encuentran escritas en inglés. Esto es debido al trabajo que realizó Luis de Pablo en Buffalo junto con el percusionista Jan Williams. Sobre las particularidades y contrariedades acontecidas para el estreno, Luis de Pablo comenta:

Madame Salabert –coloquialmente le llamábamos Mica– quería apoyar a Sylvio Gualda en EEUU y por esta razón tenía preparada una gira en la que se realizaría el estreno de *Le Prie-Dieu*... Esta gira se tuvo que cancelar al ponerse Sylvio muy enfermo, dejó de tocar la percusión por un tiempo. Como la obra estaba ya hecha, le pedí permiso a Madame Salabert para que fuese estrenada por Jan Williams, percusionista con quien había estado trabajando algunas partes de la obra y probando los diversos recursos. [...] Le dije a Madame Salabert que Jan Williams tenía parte de la obra montada y podía hacer el estreno. Ella se enfadó muchísimo porque lo consideró como una traición de mi parte hacia su mecenas. Le contesté que lo sentía mucho pero que no existía ningún tipo de contrato entre nosotros en cuanto al encargo de la obra y que ésta estaba libre. La conversación fue violenta y terminó con un gran enfado por ambas partes y la decisión por mi parte de no renovación de mi contrato con Salabert, lo que me llevó a un cambio de editorial que fue Suvini Zerboni. *Le Prie-Dieu sur la terrasse* fue una de las primeras obras que edité en esta nueva editorial.<sup>7</sup>



**Ilustración 80.** Luis de Pablo con el percusionista Jan Williams. Sesión de trabajo de *Le Prie-Dieu sur la terrasse* en Buffalo, Estados Unidos, 1974.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Conversación telefónica de J. Baldomero Llorens con Luis de Pablo el 23 de junio de 2017.

<sup>8</sup> Imagen obtenida de GARCÍA DEL BUSTO, Jose Luis: *Luis de Pablo. Ayer y hoy*, Madrid: SGAE, Fundación Autor, ICCMU, 2009, p. 136.

Finalmente, el estreno de *Le Prie-Dieu sur la terrasse* tendría lugar el viernes 22 de febrero de 1974 en la Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz de Barcelona por el percusionista Jan Williams, dentro de los conciertos organizados en la IV Semana de Nueva Música celebrados en Barcelona.

### 7.1.1. El estreno de una obra gráfica

En el concierto realizado en Barcelona por el Center of the Creative and Performing Arts<sup>9</sup> bajo la dirección de Jan Williams, se interpretaron las piezas *Algorithms* de Lejaren Hiller, *For Frank O'Hara* de Morton Feldmann, *Paradigm for my friends* de Lukas Foss, *Le Prie-Dieu sur la terrasse* de Luis de Pablo, y *Stay on it* de Julius Eastmann,<sup>10</sup> todos ellos compositores norteamericanos a excepción de Luis de Pablo.

El programa, de carácter heterogéneo, presentaba un planteamiento centrado en la experimentación sonora donde aparecían representadas las tendencias del arte estadounidense de esos años: popuestas de composición por ordenador como la obra de Hiller (composición algorítmica por computadora), la correspondencia con el expresionismo abstracto de Feldmann, el bruitismo urbano cercano a la improvisación de Foss o el minimalismo pop de Eastmann. En un programa en que todas las obras programadas, excepto la de De Pablo, eran obras compuestas para ensemble, *Le Prie-Dieu...* encajaba en este concierto por su tendencia experimental en el ámbito del sonido y la teatralidad, a lo que había que añadir la singularidad de ser una obra compuesta por un compositor español y trabajada en el seno del Center of the Creative and Performing Arts.

Unos años después de la interpretación en Barcelona por Jan Williams, la obra fue interpretada en Madrid por un joven percusionista: Pedro Estevan. El concierto tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el domingo 11 de noviembre de 1984.<sup>11</sup> Para

---

<sup>9</sup> Fundado en 1964 por Lukas Foss y Allen Sapp en el entorno de la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, *The Center of the Creative and Performing Arts* ofrece anualmente becas para jóvenes profesionales de la nueva música e interpretación contemporáneas.

<sup>10</sup> Los intérpretes del concierto fueron Aberhard Blum (flauta), Amrom Chodos (clarinete), Benúamin Hudson (violin), David Gibson (Violonchelo), David Sussman (guitarra), Julius Eastman (piano), Dennis Kahle (percusión), Jan Williams (percusión), Ralph Jones (electrónica).

<sup>11</sup> El titular de *El País* publicado el día 11 de noviembre de 1984 contiene un error al citar la obra de Luis de Pablo como “estreno”. Este detalle será aclarado en la crítica del concierto publicada por Enrique Franco al día siguiente: “[...] Luis de Pablo daba a conocer en Madrid *Le Prie-Dieu sur la terrasse* (El reclinatorio en la terraza), creada en 1973 y estrenada al año siguiente en Barcelona por el percusionista Jan Williams, quien la ha divulgado por otros



Pedro Estevan, la interpretación de *Le Prie-Dieu...* fue consecuencia de su inquietud personal: “[...] supe de esta obra y llamé a Luis. Me dijo: «pasa por casa....» [...] Después quedé con él para trabajar la obra, pero Luis es de los compositores que cuando le decías de quedar para ver la obra prefería tomar un café...”<sup>12</sup> La obra formaría parte del repertorio habitual en los conciertos de percusión que realizó Pedro Estevan durante sus primeros años como intérprete hasta su personal cambio artístico desde la música contemporánea a la música antigua.



**Ilustración 81.** Pedro Estevan en el ensayo de *Le Prie-Dieu sur la terrasse* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1984. Fotografía aportada por Pedro Estevan

### 7.1.2. La partitura

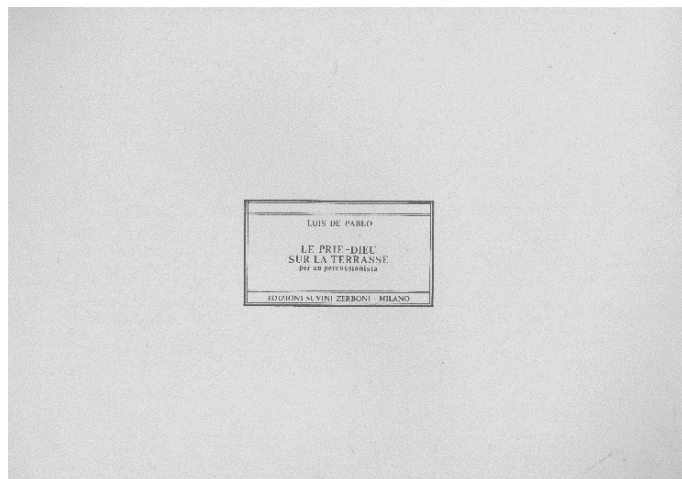
La partitura se encuentra publicada, con el número de catálogo S 7928 Z, en la editorial italiana Suvini Zerboni, donde podemos encontrar el catálogo actual de Luis de Pablo. Con un tamaño de 455 x 315 mm (un poco mayor al formato estándar A-3), la edición se compone de trece páginas que corresponden la primera de ellas a una portada

---

muchos puntos de Europa y Estados Unidos”, en FRANCO, Enrique: “Locos con su bombo”, *El País*, Madrid, 12 noviembre de 1984.

<sup>12</sup> Entrevista a Pedro Estevan por J. Baldomero Llorens. Madrid, 4 de febrero de 2017. Ver Anexo I, p. 309.

de cortesía, la segunda de ellas a las indicaciones, utensilios y baquetas que manejará el percusionista y las once restantes a la partitura gráfica.<sup>13</sup>



**Ilustración 82.** *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, de Luis de Pablo. Editorial Suvini Zerboni, Milán, S 7928 Z.

Con *Le Prie-Dieu...* nos encontramos ante la única partitura completamente gráfica del catálogo del autor. En ninguna de las obras de su catálogo el pensamiento sonoro llega a tal extremo de indefinición del sonido, indefinición que es provocada por las características físicas, acústicas e inarmónicas del instrumento de percusión elegido: el bombo. Las notas al programa sobre *Le Prie-Dieu...* realizadas por el mismo Luis de Pablo aportan una primera idea del carácter plástico y visual de la obra: “A la vista de lo insólito de la materia musical que deliberadamente he empleado, me he servido de una grafía igualmente «sui generis». El instrumentista tiene ante sí gestos y no notas, aunque todo esté cuidadosamente probado previamente, con vistas a un nuevo control”.<sup>14</sup>

Su actitud crítica hacia la indeterminación en las obras de los años cincuenta no le impedirá a Luis de Pablo elegir el gráfico como medio para la plasmación en la partitura de ideas sonoras con alto nivel de indefinición. Estas ideas, que podemos resumir en la

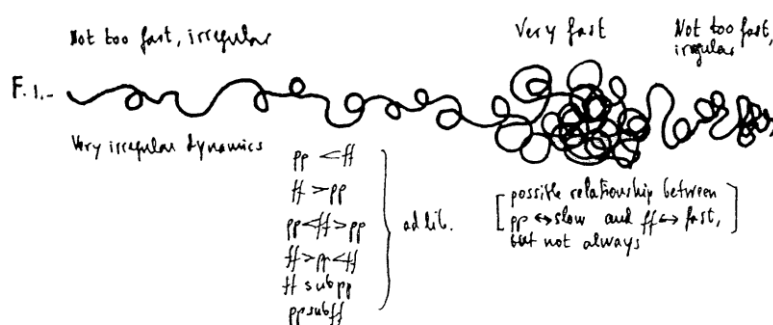
<sup>13</sup> Destaco la dificultad de acceso a la partitura original que he podido comprobar por mi mismo, ya que la partitura que dispongo se consiguió mediante encargo a la tienda especializada en partituras de percusión Tot per l'aire ([www.totperlaire.com](http://www.totperlaire.com)) la cual, tras hacer el pedido de la misma a la editorial Suvini Zerboni y más de un año de espera, me pudo hacer efectiva la entrega del original.

<sup>14</sup> MONTSALVATGE, Xavier: “Dos jornadas de la «IV Semana de Nueva Música»”, *La Vanguardia*, 24 de febrero de 1974, p. 57.

plasmación de gestos sonoros y no de notas o alturas determinadas, necesitarán de un nuevo código para la transmisión compositor-intérprete, lo cual se verá perfectamente reflejado en la obra que nos ocupa en este capítulo: *Le Prie-Dieu sur la terrasse*.

Para dar solución a este problema de transferencia del pensamiento sonoro Luis de Pablo utiliza en *Le Prie-Dieu...* dos características que actuarán de manera complementaria: el texto escrito como transmisor de las acciones a realizar mediante indicaciones al percusionista sin ningún resultado sonoro y el gráfico de la partitura, el dibujo como indicador del mundo sonoro que permite al intérprete su puesta en sonido. Enrique Franco trasladaba la dificultad de difusión del pensamiento sonoro mediante el gráfico, indicando al mismo tiempo como prioritaria la colaboración activa compositor-intérprete: “Ha debido inventarse De Pablo para la escritura de su obra soluciones gráficas personales suficientemente claras para el intérprete, que, en todo caso, debe asumir un papel activo en su colaboración con el autor”.<sup>15</sup>

En la Ilustración 83 correspondiente a la página 5, sección F.1, vemos el ejemplo de combinación de texto escrito y gráfico en la transmisión del discurso musical. Añadimos también las indicaciones que el autor especifica para este fragmento y sirven para aclarar la interpretación del gráfico: “Durante la inspiración [E], una de las manos del percusionista alcanza la baqueta superball. Como una continuación de esta respiración, toca largos “glissandos” sobre la parte de madera del instrumento.”<sup>16</sup>



**Ilustración 83.** *Le Prie-Dieu sur la terrasse*. Página 5, sección F.1  
Editorial Suvini Zerboni, Milán, S 7928 Z.

<sup>15</sup> FRANCO, Enrique: “Locos con su bombo.” *El País*, Madrid, 12 noviembre de 1984.

<sup>16</sup> Indicación F.1. Página 5. Ed. Suvini Zerboni, S 7928 Z: “During the inspiration (E), one of the percussionist’s hands reaches for the superball mallet. As a continuation of this inspiration, he plays long “glissandi” on the wooden part of the body of the instrument.”

Me detendré más adelante en estas dos características complementarias mediante las que Luis de Pablo genera el discurso de la obra: el texto escrito y el gráfico.

## **7.2. Acercamiento interpretativo a *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, de Luis de Pablo**

La especial característica gráfica y textual que el percusionista debe afrontar en la ejecución de *Le Prie-Dieu...* permite desarrollar este acercamiento a su interpretación desde varias perspectivas con el fin de reunir una mayor cantidad de información que debe quedar concentrada en la figura del intérprete y que será transmitida no sólo desde el aspecto sonoro sino también desde el aspecto visual.

Los diferentes apartados en los que he dividido esta sección pretenden aportar conocimientos sobre la partitura que desarrollen y faciliten las diversas herramientas necesarias para acercarse a la partitura de De Pablo. Una aproximación macroformal con una perspectiva de su división en secciones y subsecciones, un análisis del set de percusión utilizado y las diversas baquetas y los objetos sonoros que producirán la principal característica de la obra: su riqueza tímbrica.

### **7.2.1. Macroforma**

A nivel macroestructural la obra se presenta en una página inicial con el orgánico y las indicaciones al percusionista y once páginas donde se organiza el gráfico como vehículo del discurso musical y el texto como parte de las acciones a realizar por el percusionista. La obra se divide en catorce secciones, indicadas desde la letra A a la letra N, que contienen cada una de ellas una cantidad variable de subsecciones –desde una a ocho–. Estas subsecciones son complementarias entre sí y se reparten en tres tipos diferentes: aquellas que son indicaciones sin ninguna acción percutida (acciones puramente gestuales y teatrales pero necesarias para la ejecución), las que indican acciones que aportarán un resultado sonoro y las que combinan tanto la acción gestual como el resultado sonoro.

La duración de cada una de las secciones viene indicada en minutos y segundos que el intérprete debe controlar mediante un cronómetro. La partitura indica tanto la

duración de cada sección como la duración total que se va acumulando a lo largo de la obra ya que de esta manera se facilita al intérprete el cómputo del tiempo. La tabla 20 presenta las secciones con sus correspondientes sub-secciones y la duración de cada una de ellas.

PÁGINA	SECCIÓN	DURACIÓN	SUBSECCIONES
*****	Indicaciones	*****	Descripción de instrumentos Gráfico de posición de instrumentos Accesorios: (baquetas y otros accesorios)
1	A	15''	*****
1	B	2'00''	B.1. B.4. B.2. B.5. B.3. B.6.
2	C	1'15''	C.1. C.4. C.2. C.5. C.3. C.6.
3	D	20''	D.1. D.2.
4	E	1'15''	E.1. E.2. E.3.
5	F	30''	F.1. F.2.
5	G	30''	G.1. G.2. G.3.
6	H	1'	H.1. H.3. H.2. H.4.
6	I	45''	I.1. I.3. I.2. I.4.
7	J	1'10''	J.1. J.5. J.2. J.6. J.3. J.7. J.4. J.8.
8	K	4'20''	K.1. K.2.
9	L	1'15''	L.1. L.3. L.2. L.4.
10	M	1'15''	M.1. M.2.
11	N	1'20''	N.1. N.5. N.2. N.6. N.3. N.7. N.4.

**Tabla 20.** *Le Prie-Dieu sur la terrasse*. Macroforma. Número de página, secciones, duración y subsecciones

No hay interrupción entre cada una de las secciones por lo que el discurso se interpreta sin solución de continuidad. La duración total de *Le Prie-Dieu...* queda condicionada a diecisiete minutos y diez segundos.

#### **7.2.1.1 Secciones y subsecciones. Una clasificación gestual**

Muestro en la Tabla 20 las diferentes secciones y sus correspondientes subsecciones en las que se organiza *Le Prie-Dieu...* Estas subsecciones contienen la información para guiar al intérprete tanto durante los gestos no sonoros o teatrales, como en los sonoros o musicales. Clasifico estas subsecciones en tres grupos:

- *Subsección teatral*, corresponde a los gestos que poseen una gran característica visual y mayormente escénica, gestos necesarios de acciones que no aportan sonido pero son indispensables para la ejecución de la obra por indicar un movimiento de cambio de baquetas, de accesorio o de objeto sonoro.
- *Subsección sonora*, corresponde a las subsecciones que aportan percusión y por lo tanto sonido. Acciones o movimientos con los cuales se obtiene un resultado sonoro y se complementan con el gráfico ya que mientras el texto escrito en la subsección correspondiente nos dice qué tenemos que hacer, el gráfico nos guía sobre el movimiento para alcanzar el resultado sonoro.
- *Ambas acciones*, corresponde a las subsecciones que reúnen en una sola acción las dos características detalladas con anterioridad: la visual y la sonora.

Para una mejor catalogación, indico en la siguiente tabla la clasificación de las subsecciones por su característica teatral, su característica sonora o por ambas acciones.

SECCIÓN	SUBSECCIÓN TEATRAL	SUBSECCIÓN SONORA	AMBAS ACCIONES
A	A	*****	*****
B	B.1 B.2	B.3 B.4 B.5 B.6	*****
C	C.1. C.2.	C.3. C.4. C.6.	C.5.
D	D.1.	*****	D.2.
E	*****	E.2.	E.1. E.3.
F	*****	F.1. F.2.	*****
G	G.1.	*****	G.2. G.3.
H	*****	H.1.	H.2. H.3. H.4.
I	I.1.	I.3.	I.2. I.4.
J	J.1. J.5. J.6.	J.2.	J.3. J.4. J.7. J.8.
K	K.1.	K.2.	*****
L	*****	L.1. L.2.	L.3. L.4.
M	*****	*****	M.1 M.2.
N	N.1. N.2. N.4. N.5.	N.3. N.6.	N.7.

**Tabla 21.** Clasificación de subsecciones por su característica teatral, sonora o ambas acciones.

Se puede apreciar en la tabla 21 la igualdad aproximada en número de intervenciones de cada una de las subsecciones<sup>17</sup> en las que he clasificado el discurso teatral y musical. El discurso general de la obra no aporta prioridad a ninguno de los tres grupos de subsecciones y por lo tanto no existe una primacía de una característica sobre otra, confirmando la importancia por igual de la característica teatral o visual y el sonido.

<sup>17</sup> Si bien las acciones puramente teatrales son las que menos intervenciones tienen en la obra, un número de 16, éstas no se encuentran a gran distancia de las 18 intervenciones puramente sonoras o las 20 intervenciones en las que aparecen ambas acciones.

### 7.2.2. El set de percusión. Su distribución

En la primera página sin numerar de la partitura, Luis de Pablo presenta el orgánico de *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, indicaciones donde vienen determinados los instrumentos a utilizar, el gráfico de distribución y los accesorios necesarios para su interpretación.

Contrariamente al resto de las obras estudiadas en este trabajo y a la mayoría de las obras compuestas para percusión solo en este período, Luis de Pablo reduce hasta el mínimo el set instrumental del percusionista con el fin de explotar la cualidad tímbrica del mismo. La fascinación que Luis de Pablo tiene por el timbre le hará minimizar la fuente sonora para poder exprimir de ella todas las posibilidades tímbricas:

Hay compositores que utilizan los instrumentos de una manera insólita con resultados positivos. Buscan formas de ataque diferentes para producir formas intermedias entre el ruido y el sonido. A mí me interesa más utilizar todos los recursos de un instrumento tal y como es.<sup>18</sup>

La elección de esta obra para ser incluida en esta tesis doctoral puede parecer contraria a la definición de set de percusión aportada en la página 9 de este trabajo. La razón de su inclusión pasa por la consideración de *Le Prie-Dieu...* no como una obra para bombo solo, sino una obra para todo un conjunto de instrumentos y accesorios que aportarán riqueza tímbrica gracias a su interacción con el instrumento principal, el bombo. En ninguna de las secciones de la obra se utilizan los dos bombos a la vez aunque sí las diversas baquetas y accesorios. Todos estos accesorios, objetos productores de sonido, complementan la capacidad sonora del instrumento principal percutiéndolo, utilizándolo como caja de resonancia o como superficie para ser frotada.<sup>19</sup>

Dos son los bombos que utiliza Luis de Pablo en esta partitura y que se utilizarán de manera individual. El primero de ellos debe ser lo más grande posible y debe colocarse en posición horizontal. El gran tamaño aportará profundidad al sonido y una gran caja de resonancia que servirá para amplificar y dar cuerpo a los recursos utilizados. El segundo de ellos, un bombo algo más pequeño con parche de plástico –que deberá ser perforado en el centro para colocar una cuerda re de violonchelo<sup>20</sup>– será colgado de un soporte,

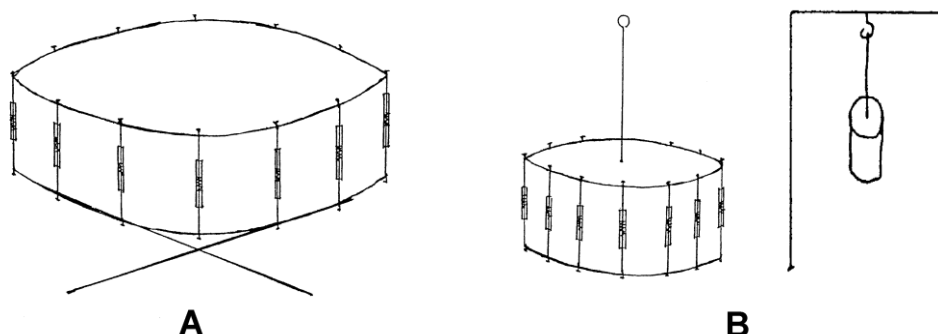
<sup>18</sup> BARJA, Juan; PANISELLO, Fabián; TÉLLEZ, José Luis y AÑÓN, Manuel: *Luis de Pablo. A Contratiempo*, Madrid: Ediciones arte y estética. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2009, p. 48.

<sup>19</sup> El bombo en posición vertical se utilizará en las secciones A, B, C, D, E, F, H, I, J, L, M y N, mientras que el bombo suspendido se utilizará en las secciones G y K.

<sup>20</sup> Los parches de plástico ofrecen menores problemas técnicos que los de piel al no ser sensibles al cambio de temperatura. La elección de un parche de plástico para este segundo bombo es completamente acertada por esta razón



preferiblemente en forma de portería,<sup>21</sup> de unos dos metros de altura. Vemos en la Ilustración 84 el gráfico aportado en la página de las indicaciones de la obra por Luis de Pablo en cuanto a la posición de los bombos. Para diferenciarlos en esta ilustración los he denominado A: bombo en posición horizontal, y B: bombo con la cuerda re de violonchelo y colgado de un soporte.



**Ilustración 84.** Gráfico de posición de los bombos. Página de Indicaciones.  
Ed. Suvini Zerboni, S 7928 Z.

### 7.2.3. Los accesorios: objetos sonoros

Dentro del apartado de accesorios, Luis de Pablo nos indica tanto las baquetas a utilizar como los elementos no percusivos que forman parte de la obra. El listado de baquetas a utilizar es muy detallado aunque se puede percibir un leve error de nomenclatura en relación al tipo de baqueta que denominamos *superball*. Este modelo de baqueta se utiliza principalmente para un recurso específico en los instrumentos de percusión. Sobre las características especiales de la baqueta *superball* Manel Ramada nos explica:

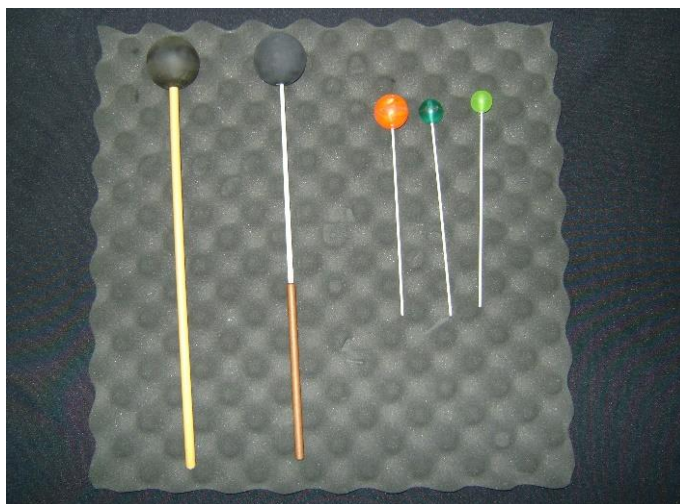
Baqueta formada por un mango elástico de caña o plástico y una bola grande de goma rugosa, lo cual permite que se agarre a la superficie frotada (parche, lámina o plancha metálica) produciendo una especie de rugido

de temperatura y por otra de gran importancia física: el peso del instrumento ejerce una gran presión sobre el parche al encontrarse colgado, razón por la que se necesita un parche con una gran resistencia a la rotura, y esta resistencia no es ofrecida por los parches de piel. Para agujerear el parche de plástico, Iñaki Martín, percusionista de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, nos comenta que: “Lo mejor para conseguir un buen agujero para pasar la cuerda es calentar un clavo y pinchar el parche justo en el centro. De esta manera, al quemar el parche, el agujero resultante es completamente limpio, sin posibles micro fisuras que puedan rajarlo durante la ejecución de la obra”.

<sup>21</sup> El llamado coloquialmente “soporte de portería” permite colgar instrumentos en una altura variable de acuerdo a las necesidades del intérprete. En la actualidad, existe una amplia gama de soportes de diferentes formas y modelos que permiten suspender en altura el segundo de los bombos. La elección de uno u otro dependerá del intérprete y de los materiales a los que tenga acceso.

sacando a la vez armónicos. Se usa frotando sobre cualquier membranófono, tam-tam, instrumento de láminas, cencerro, etc.<sup>22</sup>

En la ilustración 85 se pueden observar diferentes modelos de baqueta *superball*, todos ellos de fabricación industrial. Los modelos y marcas de baquetas que se muestran, de izquierda a derecha, son las siguientes: baqueta *superball* con mango de caña de 35 centímetros de largo y cabeza de 5 centímetros de diámetro, marca Vibrawell SB 1 R; baqueta *superball* con mango de fibra de 35 centímetros de largo y cabeza de 5 centímetros de diámetro, marca Vibrawell SB 1 F; juego de 3 baquetas *superball* con mango corto de fibra de 18 centímetros de largo y cabezas de 3, 2'5 y 2 centímetros de diámetro respectivamente, marca Mike Balter modelo ERSR *Emil Richards Super Rubber Mallet*.



**Ilustración 85.** Diferentes modelos de baqueta *superball*.  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

El leve error de nomenclatura en relación a este tipo de baqueta lo podemos observar en la ilustración 86 de este trabajo: en la partitura Luis de Pablo utilizó el término *supermallet* para referirse a este modelo de baqueta y todas las anotaciones en las que aparece esta expresión se encuentran tachadas, siendo sustituido por las palabras *super*

---

<sup>22</sup> RAMADA, Manel: *Atlas de percusión*, Valencia: Rivera Editores, 2000, p. 79.

*Gallmallet*. El siguiente ejemplo corresponde a la página 11 de la partitura, sección N, fragmento de subsección N.3.<sup>23</sup>

N.3. — he takes the ~~supermallet~~ <sup>superGallmallet</sup> and begins to move it across

**Ilustración 86.** Sustitución de *supermallet* por *super Gallmallet*. Página 11, sección N, fragmento de subsección N.3. Ed. Suvini Zerboni, S 7928 Z.

Nos encontramos ante un error de nomenclatura en este modelo de baqueta ya que ninguno de los dos términos que utiliza Luis de Pablo (*supermallet*, o *super Gallmallet*) es correcto. La baqueta a la que se refiere Luis de Pablo se denomina *superball*, y se refiere a este tipo de baqueta por las siguientes razones: la primera de ellas es que no existe una baqueta con las denominaciones anteriormente expuestas (*supermallet* o *super Gallmallet*), términos muy similares en pronunciación a su nombre correcto: *superball mallet*; la segunda de las razones nos acerca a la interpretación: el recurso que Luis de Pablo nos pide ejecutar con la baqueta *super Gall* corresponde a las características de uso y sonido de la baqueta *superball*.

El siguiente listado, obtenido de la página de indicaciones, recoge las baquetas y otros objetos productores de sonido en *Le Prie-Dieu sur la terrasse*:

- Una pequeña mesa<sup>24</sup> cubierta de un mantel en la que se colocarán los siguientes objetos y baquetas:
- Dos grandes cencerros [tan grandes como sea posible, deben ser de diferentes tamaños];
  - Un arco de violonchelo;<sup>25</sup>
  - Un círculo de goma de unos 10-12 cms;<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Este error en la nomenclatura aparece en las siguientes secciones de la obra: página de indicaciones, subsecciones B.2., B.3., B.4., C.3., F.1., F.2., I.2., N.3. y N.6.

<sup>24</sup> Puede ser sustituida por una o varias bandejas para baquetas. El objetivo de esta mesa es colocar los diversos objetos que se utilizarán en la interpretación.

<sup>25</sup> Pese a que Luis de Pablo nos indica el uso de un arco de violonchelo por el tipo de cuerda usada para el segundo de los bombos, lo habitual es usar un arco de contrabajo ya que éste es más ancho y por lo tanto tiene mayor superficie de frotado, lo que nos permite mayor facilidad para producir sonido.

<sup>26</sup> El círculo de goma es utilizado desde la sección E.1. hasta la H.4. Su finalidad es apagar la resonancia del parche como si de una sordina se tratara. José Luis Temes, en su artículo “La percusión en la obra de Luis de Pablo”, en

- Una cadena metálica de eslabones no excesivamente grandes;
- Un plato tan grande como sea posible (de diámetro inferior al parche del bombo mayor);
- 20 pequeñas monedas;
- Baquetas:
  - 2 superball
  - 2 mazas de bombo de fieltro; de cabeza lo más grande posible, pero de diferente tamaño;
  - 2 baquetas de caja (de madera)
  - 2 baquetas de vibráfono para el cencerro en la sección C;

Los elementos no percusivos que complementan la obra corresponden a objetos que ayudan en la ejecución de la partitura o acentúan en parte la acción teatral de la misma. Estos elementos son los siguientes:

- Cronómetro;<sup>27</sup>
- Una alfombra situada en el suelo cerca del bombo mayor, para silenciar la caída de las monedas en la sección H;
- Un soporte desde el cual se suspenderá el bombo menor. El soporte debe medir como mínimo 6 pies de alto [2 metros];
- Eventualmente, 2 micrófonos para la amplificación:
  - Uno enfrente del agujero que normalmente existe en el cuerpo del bombo mayor;<sup>28</sup>
  - Cuando se encuentre suspendido, otro situado debajo del bombo menor. Este último micrófono debe ser utilizado en la sección G;
- Un foco sobre el percusionista.

---

*Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: Ed. Taurus, 1987, p. 206, nos cambia este círculo de goma por “...una pieza de fieltro o gamuza...” obteniendo con este objeto el mismo resultado de apagado que la pieza de goma indicada por Luis de Pablo.

<sup>27</sup> Luis de Pablo nos indica la ubicación del cronómetro encima de la bandeja de baquetas.

<sup>28</sup> Para conseguir una ampliación en el resultado de este recurso debemos tener en cuenta que si el agujero de respiración del bombo es excesivamente grande se puede hacer más pequeño tapándolo con cinta. El fin es que a menor agujero, mayor presión en la salida del aire y mayor sonido de respiración.

Todos estos objetos y baquetas deberán estar posicionados sobre la mesa o bandejas de baquetas. El acceso por parte del intérprete a todos estos materiales y objetos sonoros debe ser fluido, sin contratiempos para poder aportar al discurso sonoro la gestualidad que éste necesita y que es requerida por el autor.

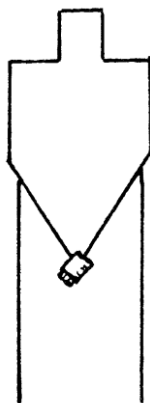
#### **7.2.4. Análisis interpretativo de *Le Prie-Dieu sur la terrasse***

En este apartado me centro en un análisis interpretativo y un acercamiento visual a cada una de las secciones que forman la partitura con el fin de mostrar los recursos técnicos y tímbricos que Luis de Pablo desarrolla.

Las indicaciones textuales que aparecen a lo largo del discurso musical son muy específicas en cuanto al movimiento que se debe realizar y el sonido que debe obtener el percusionista. Sin embargo, existen unas leves inexactitudes en cuanto a los vocablos utilizados para describir algunos de los movimientos. Indico y aclaro cada caso en el momento concreto que le corresponda.

#### **— Sección A**

En esta primera sección totalmente de carácter visual el autor nos indica nuestra salida al escenario, la posición que debemos tomar frente al bombo y la iluminación que debe tener tanto el instrumento como el resto del escenario. El percusionista pondrá en marcha el cronómetro dando así inicio a la obra y permanecerá de pie con las manos cruzadas e inmóvil mirando al instrumento, como meditando.



**Ilustración 87.** Gráfico de posición inicial. Página 1, sección A. Ed. Suvini Zerboni, S 7926 Z

Para Luis de Pablo, en comentarios a Pedro Estevan, la aparición ideal es “[...] salir vestido con frac, como un músico de la Orquesta Nacional”.<sup>29</sup> Es Iñaki Martín, percusionista de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla que estuvo presente en el concierto realizado el 11 de noviembre de 1984 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, quien me apunta que Pedro Estevan realizó algunas modificaciones en la escenografía planteada por el compositor, saliendo vestido con una túnica blanca y cambiando la posición del foco que debe alumbrar el bombo mayor desde una posición superior a una inferior, iluminando desde abajo el parche del instrumento:

Para la ocasión, Pedro Estevan salió vestido con una túnica blanca, con su aspecto, con su barba y con su melena. Parecía un auténtico monje que iba a rezar al reclinatorio. Y la verdad que me gustó mucho la puesta en escena que hizo. Fue muy bonita. La obra pide un foco que debe de estar desde arriba, pero yo vi a Pedro Estevan que lo puso debajo del parche y me gustó la idea. La cara del percusionista iluminada desde abajo daba un aire más sereno a la puesta en escena.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Entrevista a Pedro Estevan por J. Baldomero Llorens. Madrid, 4 de febrero de 2017. Ver Anexo I, p. 309.

<sup>30</sup> Conversación con Iñaki Martín, Sevilla, 27 de abril de 2016.



**Ilustración 88.** Pedro Estevan en el concierto de *Le Prie-Dieu sur la terrasse* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 11 de noviembre de 1984. Fotografía aportada por Pedro Estevan

La aportación de Pedro Estevan en el cambio de iluminación será tomada por Iñaki Martín en su interpretación de *Le Prie-Dieu sur la terrasse* el 10 de octubre de 2003 dentro de las actividades organizadas en Sevilla para el Día Mundial de la Arquitectura.<sup>31</sup>

## — Sección B

Dividida en seis subsecciones y con una duración de dos minutos, la inacción preliminar da paso al movimiento y al sonido mediante la colocación de un cencerro grande que se posiciona sobre el parche y que haremos vibrar mediante la baqueta

---

<sup>31</sup> Iñaki Martín realizó la interpretación de *Le Prie-Dieu sur la terrasse* en el concierto celebrado en conmemoración del Día Mundial de la Arquitectura el viernes 10 de octubre de 2003 a las 20:00 horas en las Reales Atarazanas de Sevilla. Agradezco a Iñaki Martín, percussionista de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, su colaboración por formar parte de las imágenes incluidas en este capítulo.

*superball* con un frotado rápido e inquieto, determinado por la indicación *fast* al comienzo de esta sección. La elección de la baqueta *superball* debe ser realizada por el propio percusionista y dependerá del grosor y tamaño del cencerro disponible. Aconsejo las baquetas *superball* de la marca Mike Balter, modelo ERSR Emil Richards Super Rubber Mallet.<sup>32</sup> Estas baquetas *superball* se pueden conseguir en tres tamaños diferentes de cabeza (2, 2'5 y 3 centímetros), y con un mango fino de fibra de 18 centímetros de largo que nos permite sostener la baqueta de manera firme para obtener, mediante una mayor presión de la cabeza, armónicos más agudos en el proceso de frotado del cencerro.



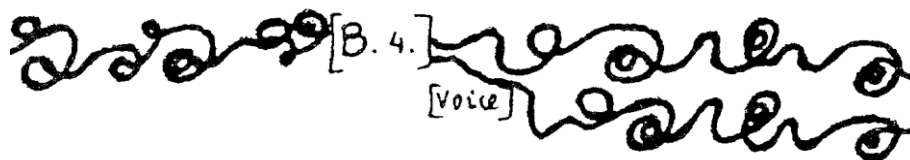
**Ilustración 89.** Frotado de cencerro con *superball*, sección B.2. Percusión: Iñaki Martín. Fotografía: J. Baldomero Llorens

La división del discurso en dos timbres aparece en B.4. En este momento se le pide al percusionista que cante el sonido *huuuu* imitando el glissando que produce el frotado de la *superball* sobre el cencerro. Previamente, en la subsección B.2., el percusionista ha acercado su cara al cencerro para cantar directamente dentro de él.

---

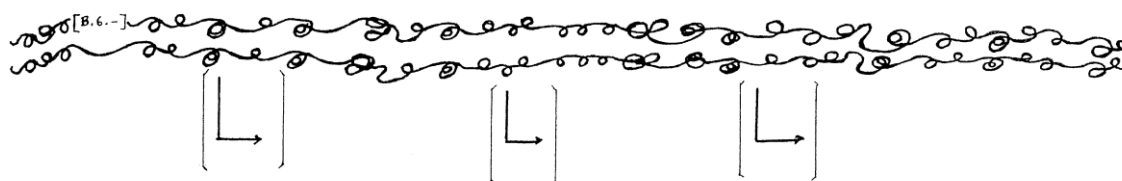
<sup>32</sup> cf. ilustración 85.





**Ilustración 90.** División del discurso musical: cencerro con *superball* y voz. Página 1, sección B.4. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z

En la sección B.6. apagamos la resonancia del parche con el antebrazo como si de una sordina se tratase pero no más de tres veces. De esta manera, la voz prevalece sobre el sonido amplificado del cencerro. Para indicar este gesto, Luis de Pablo indica una flecha quebrada en ángulo recto.



**Ilustración 91.** Indicación de apagado del parche con el antebrazo. Página 1, subsección B.6. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z

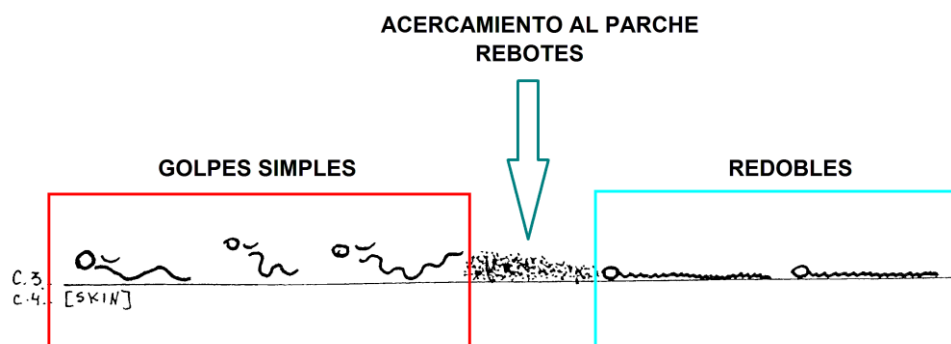
Al finalizar la subsección B.6. el enlace con las indicaciones de carácter teatral de la sección C debe realizarse sin interrupción.

## — Sección C

Dividida también en seis subsecciones y con una duración de un minuto y quince segundos, el tempo indicado para esta sección *–Not too fast–* se encuentra en claro contraste con la sección B. Las subsecciones C.1. y C.2. son las que indican el cambio de movimiento del cencerro, de una posición horizontal a otra vertical. No aparece un cambio de baqueta pero éste debe ser efectivo en la sección C.3. para percutir el cencerro con una baqueta de vibráfono. En las subsecciones C.3. y C.4 comenzará el discurso sonoro con percusiones y redobles en el cencerro, cambiando la distancia entre el cencerro

y el parche<sup>33</sup> con el fin de que el bombo centralice mayor o menor resonancia del cencerro. En su acercamiento al bombo, el borde del cencerro deberá tocar el parche produciendo así pequeños rebotes, llegando a presionar el parche. Todos estos movimientos deberán ser lentos y con dinámicas cambiantes aunque notablemente más estáticas que en la sección B.

Aconsejo el uso de una baqueta de vibráfono de dureza media para obtener ataque y la mayor resonancia posible del cencerro.



**Ilustración 92.** Representación gráfica de golpes simples, rebotes y redobles. Página 2, sección C. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z.

Una de las técnicas habituales para hacer el redoble en el cencerro es introducir la baqueta dentro del mismo y percutir internamente sobre los dos bordes. Esta técnica, utilizada por Carlos Cruz de Castro en *C-3* y Joan Guinjoan en *Tensió-Relax*, puede ser algo incómoda para *Le Prie-Dieu...* ya que no permite acercar el cencerro en posición vertical al parche por necesitar suficiente espacio para introducir y mover la baqueta. Sugiero un cambio técnico que consiste en realizar el redoble de cencerro con dos baquetas en una mano y que percutirán el cencerro en su parte exterior, una en cada lateral.

<sup>33</sup> Al igual que con la palabra *super Gall* que ya hemos visto anteriormente, Luis de Pablo indica el parche del bombo con la palabra *skin* cuyos principales significados son piel de animal, pellejo o cuero, en clara alusión al material del que tradicionalmente se realizan los parches y diferenciando éste del parche de plástico. Sin embargo, hago notar que la palabra inglesa genérica para nombrar el parche de cualquier tambor es *head* o *drum head*. En el caso específico del bombo, el término adecuado en inglés es *bass-drum head*.



**Ilustración 93.** Redoble en cencerro, sección C.4. Percusión: Iñaki Martín.  
Fotografía: J. Baldomero Llorens

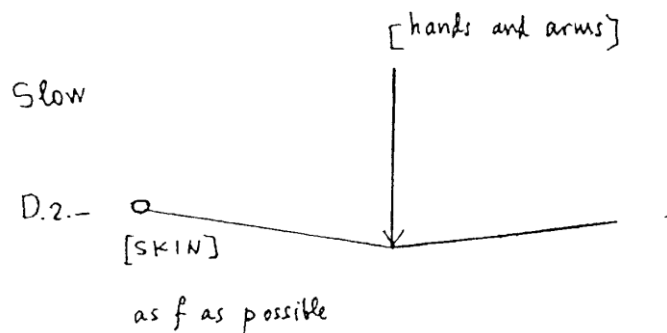
Esta técnica para realizar redobles con una sola mano se denomina “redoble de mandolina”<sup>34</sup> y es utilizada principalmente en los instrumentos de láminas, generalmente en sus notas naturales, para producir un sonido largo y prolongado con una mano mientras que con la mano libre se realizan otras acciones (en este caso, sostener el cencerro). Aplicamos pues un recurso de la técnica de cuatro baquetas para solucionar la problemática de acercar el cencerro lo máximo posible al parche mientras se realiza el redoble.

### — Sección D

Dos son las acciones que el percusionista realiza en esta sección: la primera de ellas (D.1.) indica la acción necesaria para finalizar la sección C: dejar el cencerro y la baqueta sobre la bandeja. La segunda subsección, de carácter más pausado y en un tempo lento, pide presionar el parche con brazos y manos cinco veces para obtener una “respiración” del bombo. La indicación en la partitura de este gesto es muy clara ya que mientras la flecha vertical indica la presión que manos y brazos hacen sobre el parche,

<sup>34</sup> Samuel Z Solomon explica esta técnica de redoble con una sola mano (*Split-bar roll*): “[...] is executed by placing the two mallets of one hand on either side of a marimba bar –one on top and the other underneath– and then shaking the mallets up and down” ([...] se ejecuta cogiendo dos baquetas en una mano y colocando cada cabeza en las dos partes de la lámina de marimba –una por arriba y otra por abajo– sacudiendo las baquetas de arriba abajo), en SOLOMON, Samuel Z: *How to write for Percussion*, Nueva York: SZSolomon, 2004, p. 38.

éste se encuentra representado por una línea horizontal quebrada y por la palabra inglesa *skin* (parche).



**Ilustración 94.** Parche del bombo y presión de manos y brazos sobre él. Página 3, sección D. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z.

Aunque no aparece indicado de manera específica en la partitura, es aconsejable usar la amplificación del micrófono insertado en el agujero de respiración del bombo para incrementar el sonido y percibir con más claridad el débil gesto de salida de aire que realiza el bombo.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Luis de Pablo no indica expresamente el uso del micrófono en esta subsección pero la colocación del micrófono en el agujero de respiración del bombo en el punto 4.1. de las indicaciones y la sutileza del gesto realizado por el aire al salir, nos da a entender que la subsección D.2. debe amplificarse. Para obtener un mayor resultado sonoro, se puede reducir el tamaño del agujero de respiración mediante cinta. De esta manera, al ser el agujero más pequeño el aire saldrá con mayor presión.



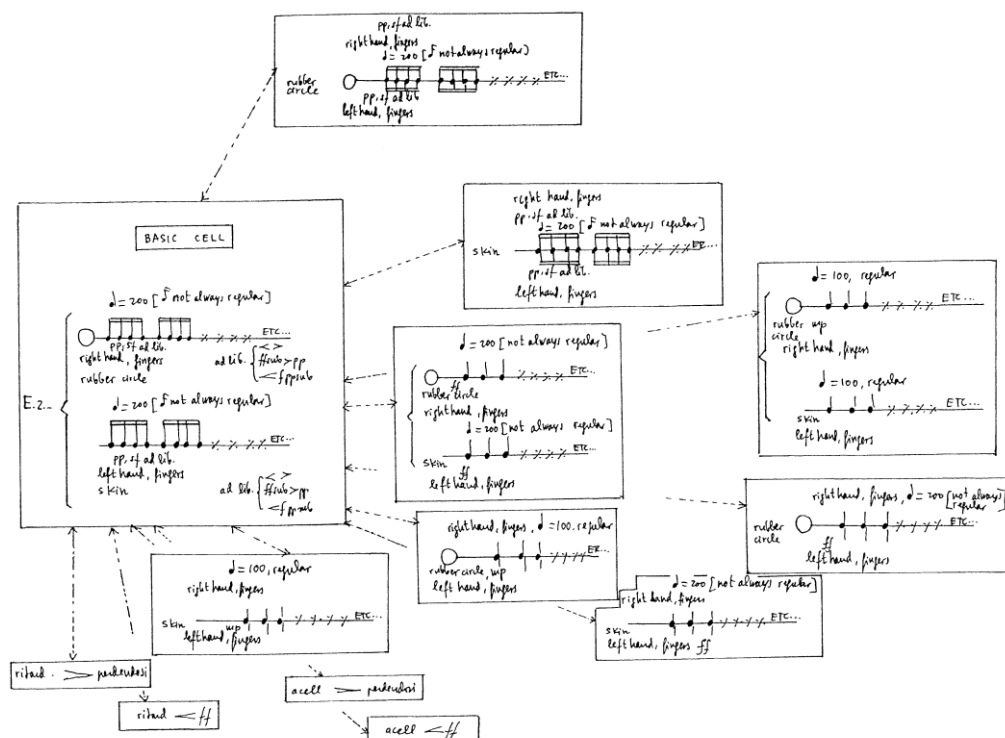
**Ilustración 95.** Presión sobre el parche del bombo, sección D.2. Percusión: Iñaki Martín. Fotografía: J. Baldomero Llorens

### — Sección E

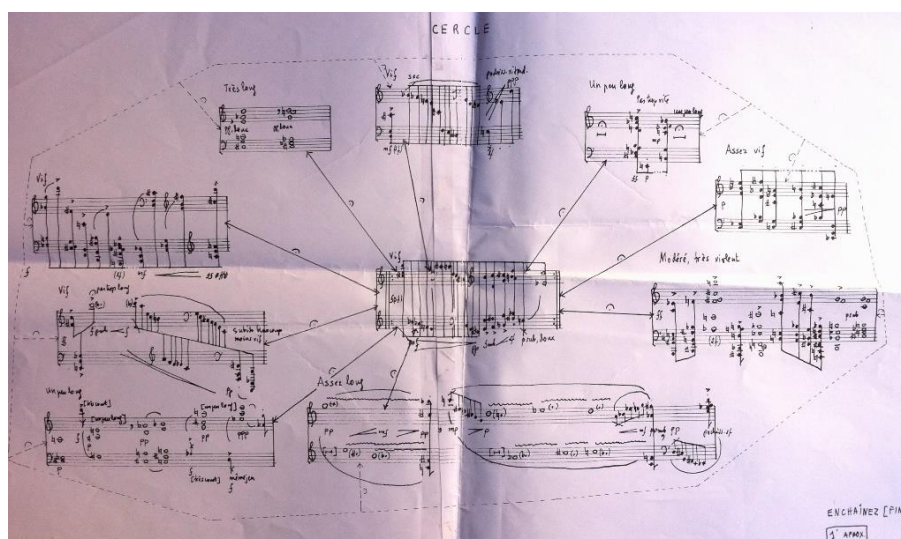
Dividida en tres subsecciones y con una duración de un minuto y quince segundos, el discurso sonoro se encuentra organizado mediante módulos, estructura formal que aporta libertad al intérprete para elegir en cada momento cuál de ellos interpretar con la premisa de tener que regresar al módulo principal antes de cambiar a otro. Esta sección se centra en el concepto de libertad controlada del sonido que De Pablo indica mediante un cambio en la notación musical y que se representa mediante módulos, recurso compositivo ya utilizado en *Circle*, sección central de *Affettuoso* (1973) para piano solo.<sup>36</sup> Para Manuel Añón: “la sección central de *Le Prie-Dieu sur la terrasse* (1974), obra para multipercusión de Luis de Pablo, comparte con *Affettuoso* una de sus estructuras de improvisación”.<sup>37</sup> Comparo en las siguientes imágenes (ilustraciones 96 y 97) la similitud en la estructura formal de la sección E en *Le Prie-Dieu sur la terrasse* y *Cercle*, de *Affettuoso*:

<sup>36</sup> La composición de *Affettuoso* para piano solo se realizará entre Askatasuna, residencia del compositor en Alpedrete, en la provincia de Madrid y la ciudad americana de Buffalo, entre los meses de julio y septiembre de 1973.

<sup>37</sup> AÑÓN, Manuel: *Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo: El proceso de conformación técnica e intelectual de una poética propia*, Directores: Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2015, p. 586.



**Ilustración 96.** Estructura de improvisación mediante módulos. Página 4, sección E.2. Ed. Suvinì Zerboni S 7928 Z



**Ilustración 97.** Estructura modular en *Cerce*, de Affettuoso. Sección central de la obra. Ed Salabert

Una estructura modular de característica interpretativa similar la encontramos en *Vielleicht* para seis percusionistas, obra compuesta en el mismo período que *Affettuoso* o

*Le Prie-Dieu sur la terrasse.* En la ilustración 98 muestro el fragmento con estructura modular de la parte III, número II donde los percusionistas 1, 3 y 6 ejecutan diversas estructuras de alturas determinadas en las dos marimbas (percusión 1 y 3) y xilófono (percusión 6).

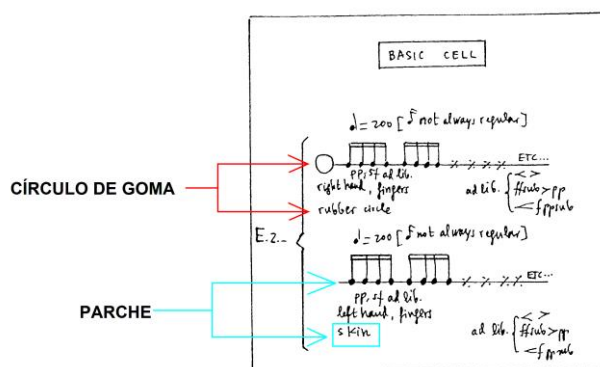
[illegible]

**Ilustración 98.** Estructura de improvisación mediante módulos en *Vielleicht*. Página 40, Parte III, número II. Ed. Suvini Zerboni S 7911 Z

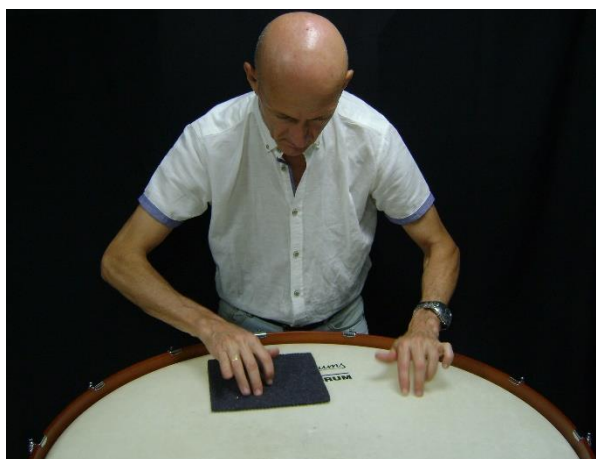
En *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, la estructura de la sección E está compuesta de un módulo principal, o célula básica, desde donde surgen las ocho secciones que componen el discurso musical (ilustración 96). Cuatro módulos en su parte inferior serán los encargados de combinar las diversas dinámicas y cambios en la agógica. La aleatoriedad y libertad del intérprete se extiende tanto a los módulos que representan el discurso musical como a los que presentan el tiempo y las dinámicas.

Dos son las velocidades de pulso que De Pablo combina en estos módulos, tiempos complementarios entre sí al tratarse el segundo de ellos de la mitad de la velocidad inicial. Si bien el discurso de la célula principal y cinco de los módulos secundarios se encuentran escritos a un pulso de  $\text{♩} = 200$ , los restantes tres módulos secundarios se encuentran a la mitad de velocidad, esto es  $\text{♩} = 100$ .

La técnica interpretativa del discurso musical se realizará en toda esta sección con los dedos, destacando de esta manera dos timbres diferentes: el primero de estos timbres será la percusión normal sobre el parche, mientras que el segundo lo será sobre el círculo de goma que quedará colocado al principio de esta sección como viene indicado en la subsección E.1. El autor indica los momentos en que se percute en el círculo de goma<sup>38</sup> tanto con el texto (con el término inglés *rubber circle*) como con el símbolo ○, un círculo colocado al principio de la línea horizontal que representa el parche.



**Ilustración 99.** Indicación textual y gráfica de círculo de goma y parche. Página 4, fragmento sección E.2. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z



**Ilustración 100.** Tamborileo sobre parche y fragmento de fieltro, subsección E.2. Percusión Iñaki Martín. Fotografía: J. Baldomero Llorens

<sup>38</sup> Jose Luis Temes sugiere el uso de una pieza de fieltro. cf. pie de página 26, p. 222.



Al finalizar la subsección E.2., y antes de continuar con la sección E.3., el círculo de goma deberá ser quitado del parche. Esta indicación no aparece en la partitura a pesar de la meticulosidad de Luis de Pablo en las acciones a realizar. El círculo de goma no se vuelve a utilizar sobre el parche del bombo hasta la subsección H.4.

La sección E concluye con un fuerte golpe sobre el parche con las palmas de las manos y una nueva “respiración del bombo”. Como ya he indicado, aconsejo el uso de la amplificación para este gesto.



**Ilustración 101.** Percusión con la palma de la mano y retirada del fieltro, sección E.3.  
Percusión Iñaki Martín, Fotografía J. Baldomero Llorens

## — Sección F

En esta sección, el discurso musical regresa a la idea ya utilizada en la sección B pero con un cambio notable en cuanto al timbre. Si en la sección B se debe frotar el cencerro con la baqueta *superball* obteniendo de esta manera un timbre metálico, en la sección F es el cuerpo del bombo, la parte de madera, la que debe ser frotada con este modelo de baqueta obteniendo de esta manera una resonancia general de todo el cuerpo del instrumento. Este frotado se ampliará en sonoridad al usar las dos *superball*, una en cada mano, de manera simultánea a partir de la sección F.2.

La sección F tiene una duración de treinta segundos donde las acciones se realizarán en un tempo calmado y de manera irregular tanto en el frotado como en las dinámicas.<sup>39</sup>



**Ilustración 102.** *Superball* en cuerpo de madera del bombo, subsección F.1  
Percusión: Iñaki Martín. Fotografía: J. Baldomero Llorens

## — Sección G

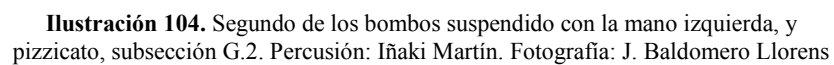
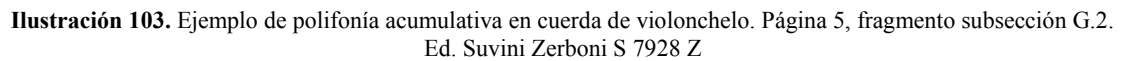
Es en esta sección cuando el percusionista hace uso por primera vez del segundo de los bombos, el menor de ellos, que deberá estar suspendido por la cuerda re de violonchelo desde la mano izquierda del percusionista. Una de las características de esta sección es la polifonía, la obtención de diferentes alturas indeterminadas gracias a la tensión de la cuerda y la pulsación de la misma con los dedos, sonidos que serán amplificados gracias al bombo que sirve de caja de resonancia. Para obtener las diferentes alturas, sonidos más graves o más agudos, así como los intermedios, Luis de Pablo explica en el texto de la partitura la manera de obtenerlos: “[El percusionista] debe intentar obtener diferentes alturas agudas y graves (acorde a la partitura) moviendo el instrumento y pulsando la cuerda más o menos cerca del parche.”<sup>40</sup> El resultado final es una

---

<sup>39</sup> cf. ilustración 83.

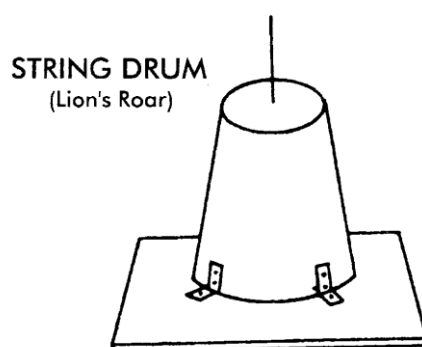
<sup>40</sup> “try to obtain different high and low pitches (according to the score), by moving the instrument and by playin the string either close or far the skin”.

242



Para llegar al uso que De Pablo hace del segundo bombo en las secciones G y K debemos remitirnos a los llamados “tambores de fricción” originarios de África, tambores cuyo sonido se produce mediante fricción de una cuerda o un palo colocados en el centro del parche. Entre los tambores de fricción con palo encontramos la *zambomba*, la *cuica*, el *putipú* y el *rommelpot*; entre los tambores de fricción de cuerda el conocido *lion's roar* (rugido de león), *dog's bark* (ladrido de perro) o el *buhai*, tambor de fricción con cuerpo de madera usado en las músicas populares de Moldavia y Rumanía.

En la música occidental encontramos el uso del *lion's roar* en obras de Edgard Varèse como *Hyperprism* (1923) o *Ionisation* (1931) aunque la terminología utilizada para definir el instrumento en esta segunda obra (*string drum*) se acerca más a la descripción física del instrumento que al resultado sonoro.



**Ilustración 105.** Diagrama de String Drum (lions' roar) en *Ionisation* de Edgard Varèse. Ed. Ricordi 135319

La grafía en partitura será lineal, acorde a un solo sonido obtenido mediante el frotado de la cuerda. Vemos en el comienzo de la obra, compás 7, la intervención del *rugido de león*:

to Nicolas Slonimsky

# IONISATION

for Percussion Ensemble of 13 Players

$\text{♩} = 69$

1. Grande Cymbale Chinoise  
(Grosse Caisse (très grave))

2. Gong  
Tam-tam clair  
Tam-tam grave

3. 2 Bongos (clair / grave)  
Caisse Roullante  
2 Grosse Caisse (moyenne / grave)

4. Tambour militaire  
Caisse roullante

5. Sirène claire  
Tambour à corde

6. Sirène grave  
Fouet  
Güiro

**Ilustración 106.** *Lion's roar* en *Ionisation* de Edgard Varèse. Página 1, Ed. Ricordi 135319

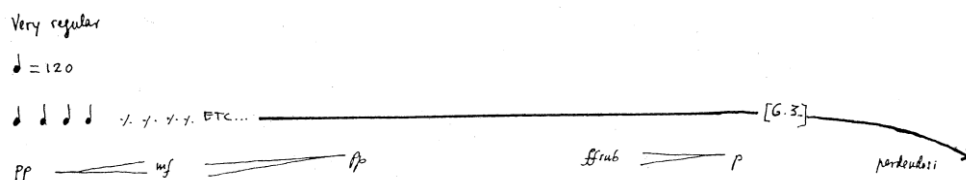
Es John Cage quien usa un instrumento de mayor tamaño en su *Third Construction* (1941). En esta partitura, son dos los *lion roar* utilizados, uno de tamaño menor – denominado *lion's roar*– que forma parte del set de instrumentos confiados al percusionista 2, y un segundo instrumento de mayor tamaño que John Cage denomina *bass drum roar*, con una notación lineal, y que corresponde al percusionista 4. Esta denominación es más cercana al instrumento utilizado por Luis de Pablo.

BASS DRUM ROAR

**Ilustración 107.** *Bass Drum Roar* en *Third Costruction*, de John Cage. Letra J, compás 9-12, página 21. Ed. Peters EP 6794

De esta manera, el instrumento usado por De Pablo en estas secciones de la obra no es novedoso para la música de percusión, aunque sí lo es su uso ya que mientras la manera tradicional de hacer sonar este instrumento es mediante la fricción de la cuerda o el palo insertado en el parche, en *Le Prie-Dieu...* es la cuerda la generadora del sonido mediante pulsaciones de la misma o mediante el frotado del arco,<sup>41</sup> modificando al mismo tiempo la altura del sonido.

La sección G concluye con una pulsación continua y regular ( $\text{♩} = 120$ ) apoyando el bombo menor sobre el suelo y destensando de manera gradual la cuerda, produciendo así un *glissando* descendente del sonido.

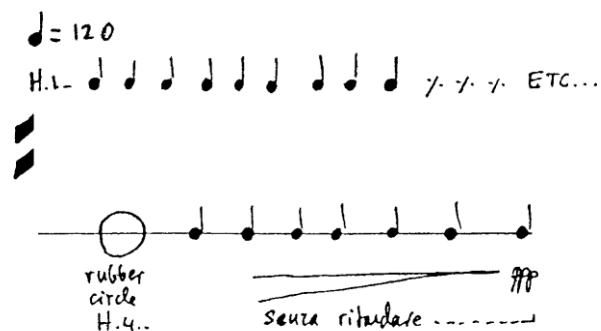


**Ilustración 108.** Pulsación continua y regular. Descanso del segundo bombo sobre el suelo. Página 5, final subsección G.2 y D.3. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z

## — Sección H

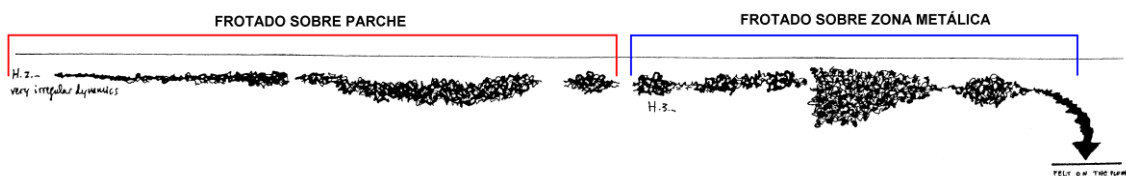
Con una duración de un minuto, la sección H se compone de dos discursos de densidades opuestas. El primero de ellos, y como continuación del final de la sección anterior, mantendrá la pulsación estable y regular de  $\text{♩} = 120$ , pero cambiando de instrumento al bombo principal previo agarre de la maza correspondiente como se indica en H.1. Esta pulsación se mantendrá estable durante toda la sección, cambiando de timbre en los últimos siete golpes al colocar sobre el parche el círculo de goma y percutir sobre él.

<sup>41</sup> El uso del arco corresponde a la sección K.



**Ilustración 109.** Densidad estable en sección H y modificación de timbre. Página 6, fragmentos subsecciones H.1. y H.4. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z

El segundo de los discursos, de mayor densidad, corresponde a las subsecciones H.2. y H.3., ambas de igual característica pero diferente timbre. En la primera de las subsecciones (H.2.) encontramos un frotado del parche con la cadena, mientras que este frotado cambia de timbre al ampliarse la superficie de frotado a las llaves metálicas que agarran el parche del bombo.



**Ilustración 110.** Densidad saturada en sección H y modificación de timbre. Página 6, fragmentos subsecciones H.2. y H.3. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z



**Ilustración 111.** Cadena sobre el parche, subsección H.2. Percusión Iñaki Martín. Fotografía: J. Baldomero Llorens

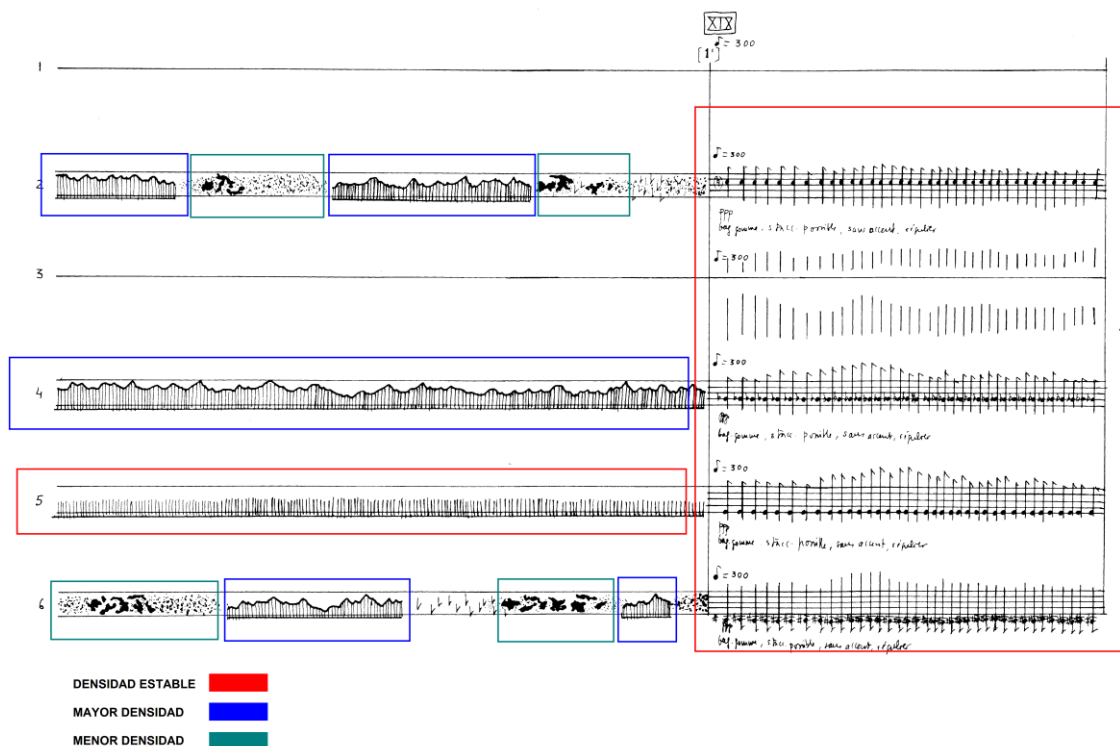


**Ilustración 112.** Cadena sobre partes metálicas, subsección H.3. Percusión Iñaki Martín. Fotografía: J. Baldomero Llorens

Este juego entre estabilidad rítmica y densidad saturada lo podemos encontrar en *Vielleicht*, para seis percusionistas, compuesta en el mismo período que *Le Prie-Dieu...* En las páginas 20, 21 y 22, parte II, número XVIII de la partitura editada por Suvini Zerboni S.7911. Z, se presenta el juego de densidades entre los diferentes percusionistas. Mientras el percusionista 5 mantiene una pulsación absolutamente regular ( $\text{♩} = 184$ ), los percusionistas 2 y 6 tienen libertad para producir cuatro grupos de mayor a menor densidad según el dibujo correspondiente. El cambio tímbrico está determinado por la indicación de obtener diferentes sonidos poco habituales mediante el cambio de percusión en el timbal de las manos a baquetas de goma junto con una densidad estable en su tempo ( $\text{♩} = 300$ ).<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Encontramos la indicación de cambio tímbrico en la página inicial de indicaciones para la ejecución de la obra: “Les percussionnistes 2 – 4 – 5 et 6, sur les timbales, doivent essayer d’obtenir de l’instrument des sons inhabituels, d’après le dessin correspondant, et seulement avec les mains et les doigts”, (Los percusionistas 2-4-5 y 6, con los timbales, deben intentar obtener del instrumento sonidos poco usuales, de acuerdo con el diseño correspondiente, y solo utilizando las manos y dedos.)





**Ilustración 113.** Densidades complejas y estables en *Vielleicht*. Página 22, parte II, número XVIII y XIX. Ed. Suvini Zerboni S 7911 Z

## — Sección I

Con una duración de cuarenta y cinco segundos la sección I se divide en cuatro subsecciones de las cuales la primera de ellas forma parte de las acciones teatrales, sin sonido; la tercera de ellas forma parte de las acciones sonoras, y la segunda y cuarta (I.2. e I.4.) lo forman ambas acciones. La acción teatral indica la colocación de un plato sobre el parche tras retirar el círculo de goma. Las acciones sonoras en este punto se dividen en tres subsecciones de diferente duración y densidad que se diferencian tanto por la velocidad de emisión como por la cantidad de sonido a emitir.

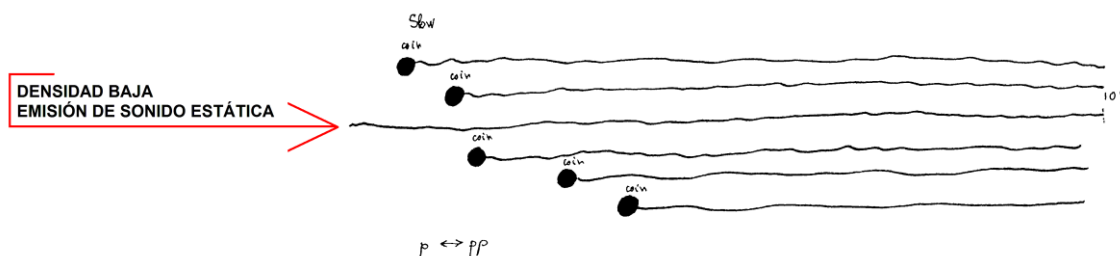
La emisión del sonido comienza con la baqueta *superball* frotando el plato. La primera subsección sonora es de densidad baja, en un tempo lento y matiz entre piano a mezzopiano con una duración de veinte segundos. Esta subsección de baja densidad contrasta con la siguiente de mayor densidad tanto en la velocidad como en la cantidad de sonido a emitir. En tempo *very fast* la emisión del sonido debe asemejarse a la sección

F, emisión rápida y extremadamente irregular creando mayor densidad durante quince segundos. La última de las subsecciones sonoras de diez segundos de duración será de densidad baja, con una emisión de sonido lo más estática posible, colocando cinco monedas sobre el parche. Indico que la colocación de las monedas debe ser una a una, acumulando de esta manera la sonoridad de la vibración de la moneda sobre el parche.



**Ilustración 114.** Plato suspendido sobre el parche con *superball* y monedas sobre el parche, subsección I.4. Percusión: Iñaki Martín, Fotografía: J. Baldomero Llorens

La imagen de la ilustración 114 corresponde al fragmento de la partitura que podemos ver en la ilustración 115.



**Ilustración 115.** Densidad baja de sonido y colocación de monedas sobre el parche. Página 6, subsección I.4. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z

La colocación de monedas por parte del percusionista se prolonga durante la sección J hasta llegar al total de veinte monedas colocadas sobre el parche. El percusionista debe elegir una moneda que, en cuanto a peso, modelo de instrumento y de parche, tenga una capacidad de vibración correcta ya que una moneda demasiado pesada vibrará poco mientras que una excesivamente ligera puede vibrar de forma descontrolada. Aunque podemos considerar que la siguiente sección J es una continuación del discurso musical comenzado en la sección I el sonido debe interrumpirse al finalizar esta sección para dar paso a la siguiente acción de carácter teatral.

### — Sección J

Dos son las acciones principales que suceden en esta sección. La primera de ellas, como continuación de la sección previa, consistirá en la percusión sobre el parche con los dedos de la mano izquierda de un ritmo regular de semicorcheas a pulso ♩ = 250. Durante este ritmo se irán colocando poco a poco cada una de las restantes monedas sobre el parche hasta llegar al total de veinte para después ir quitándolas una a una. Se produce de nuevo una acumulación del sonido que desaparecerá junto con la acción de quitar las monedas.

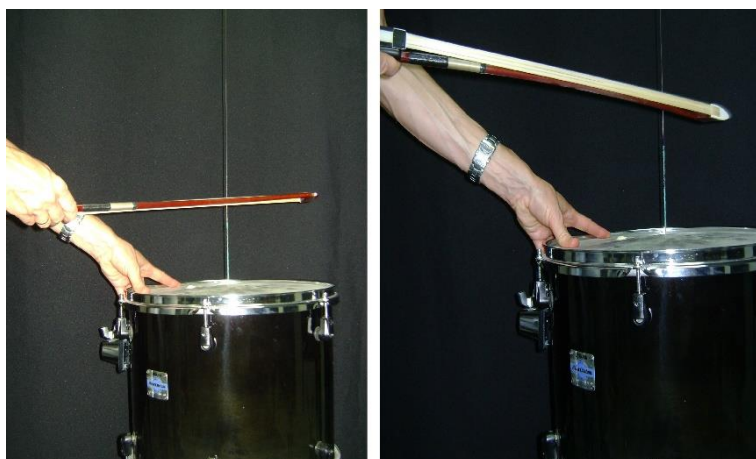
La segunda de las acciones, en contraste con la primera de ellas, tendrá mayor componente teatral y una menor cantidad de sonido que comenzará en la subsección J.5., acercando el percusionista su cabeza sobre el parche. Cuatro respiraciones del bombo y un grito final dan por finalizada esta sección.



**Ilustración 116.** Cara enfrentada sobre el parche, subsección J.8. Percusión: Iñaki Martín. Fotografía: J. Baldomero Llorens

## — Sección K

En esta sección encontramos todo un despliegue de recursos sonoros y tímbricos. El percusionista debe comenzar esta sección colgando el bombo menor del gancho del soporte usando la cuerda re de violonchelo. A continuación el percusionista debe coger el arco de violonchelo<sup>43</sup> y tocar la partitura atendiendo a las diversas indicaciones.

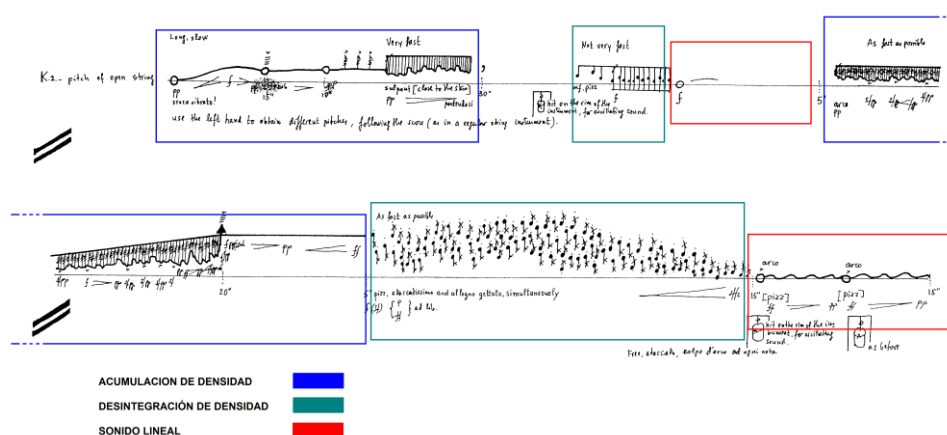


**Ilustración 117.** Arco de contrabajo normal y *col legno*, subsección K.2. Percusión: Iñaki Martín. Fotografía: J. Baldomero Llorens

<sup>43</sup> Por una mayor superficie de fricción, recomendando el uso de un arco de contrabajo.

Esta sección destaca por la cantidad de recursos sonoros utilizados obteniendo de esta manera un discurso rico en cualidades tímbricas. Es la sección de mayor duración en la obra (cuatro minutos y veinte segundos) y se encuentra dividida en dos subsecciones de claro carácter contrastante pero con una estructura idéntica.

La primera de estas subsecciones la denominaré K.2.1. y está compuesta por dos partes de idéntica estructura: el discurso se divide en una primera zona de acumulación de densidad del sonido grave hacia el agudo para pasar a una desintegración de esta densidad por puntos descendentes y concluir en un sonido simple y de carácter lineal. La estructura general de esta primera parte es menos densa que la segunda, estructura de carácter más improvisatorio y con un tempo más libre: *long, slow*. Esta división en estructuras ayuda a comprender la organización de las densidades en esta subsección de la obra. En la siguiente ilustración muestro la comparativa de densidades en esta primera subsección.



**Ilustración 118.** Estructura de densidades. Subsección K.2.1. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z

La segunda de las subsecciones, que denominaré K.2.2., se encuentra asimismo formada por dos partes de idéntica estructura que se dividen en una primera sección de carácter rítmico y una segunda sección con dirección de reposo del sonido. El tempo de esta subsección, en claro contraste con la sección K.1.1., es un tempo riguroso: mientras la subsección K.1.1. da cierta libertad al intérprete en cuanto a este parámetro mediante

la indicación *long, slow*, la indicación en la segunda subsección será de  $\text{♩} = 60$ , tempo que hará más destacable la sección rítmica.

The image displays a musical score for sub-section K.2.2, consisting of piano and vocal parts. The score is divided into three color-coded sections: a red box for the 'SUB SECCIÓN RÍTMICA' (Rhythmic Sub-section), a blue box for 'REPOSO DEL SONIDO' (Sound Rest), and a green box for the 'CODA'. The tempo is marked as  $\text{♩} = 60$ . The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. The vocal part includes lyrics in Spanish. A legend at the bottom identifies the color-coded sections: SUB SECCIÓN RÍTMICA (red), REPOSO DEL SONIDO (blue), and CODA (green).

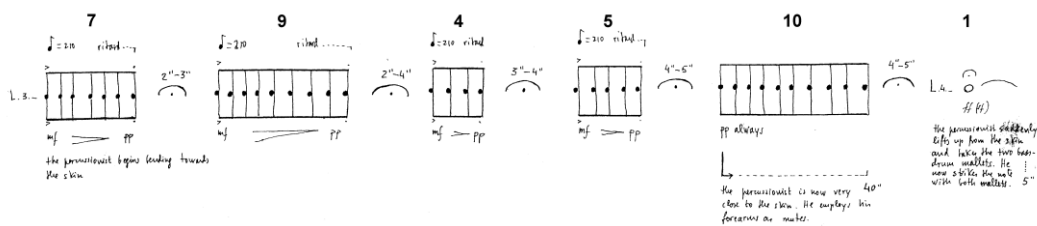
**Ilustración 119.** Estructura subsección K.2.2. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z

La segunda de las partes concluye con una coda de siete acordes formando una polifonía de sonidos.

## — Sección L

Con una duración de un minuto y quince segundos el discurso de la obra regresa al bombo principal donde el percusionista interpreta la subsección L.1. y L.2. con una maza de bombo en la mano derecha y con los dedos en la mano izquierda. El pulso es estable: mismo tempo que la parte rítmica anterior ( $\text{♩} = 60$ ).

El timbre se modifica en las subsecciones L.3 y L.4. al dejar el percusionista la maza e interpretar el fragmento con ambas manos. Sin una estructura rítmica definida el discurso se presenta en un ostinato rítmico separado por grupos de notas cuya configuración interna, o cantidad de pulsos, no tiene relación entre sí. Cada uno de los seis grupos, separados por un silencio cada vez de mayor duración, está compuesto de una cantidad diferente de percusiones, así la configuración interna de pulsos o percusiones obtiene el siguiente resultado: 7 – 9 – 4 – 5 – 10 – 1.



**Ilustración 120.** Cantidad de percusiones en los grupos. Página 9, secciones L.3. y L.4. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z

El tempo, de pulsación elevada ( $\text{♩} = 210$ ), convierte los anteriores grupos en gestos de sonido de duración variable según la cantidad de percusiones, interrumpidos por el ritardando final en cada uno de los grupos.

La sección concluye con una fuerte percusión sobre el parche con las dos mazas del bombo dejando vibrar y de cuya resonancia surgirá el discurso de la sección M.

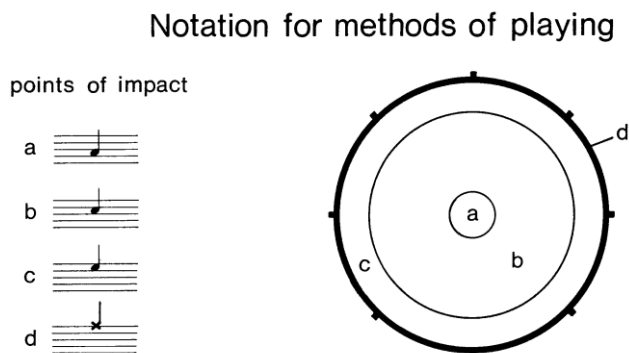
### — Sección M

Sin duda, con esta sección M, nos encontramos ante uno de los gráficos más difundidos de la obra de De Pablo cuando hablamos de su faceta gráfica y en especial de *Le Prie-Dieu sur la terrasse*.<sup>44</sup> El dibujo presenta un círculo donde se encuentra circunscrito el discurso sonoro de la sección M (ilustración 122). El círculo representa la totalidad del parche del bombo y el discurso se encuentra dibujado sobre los diferentes lugares en los que hay que percutir. De esta manera, el timbre del discurso es cambiante ya que la sonoridad del parche no es la misma en el centro que en el borde.

Este recurso interpretativo (percutir el parche en diversos lugares del mismo para obtener diferentes timbres) es utilizado por Béla Bartók en la parte de caja de su *Cantata Profana* (1930) obteniendo dos sonidos diferentes por la percusión en el centro y en el borde del parche, aunque es el percusionista alemán Siegfried Fink (1928-2006) quien divulga entre los percusionistas este recurso tímbrico gracias a su *Trommel-Suite* (1979),

<sup>44</sup> El gráfico que aparece en esta sección es la parte más divulgada de *Le Prie-Dieu sur la terrasse*. Lo podemos observar en: TEMES, Jose Luis: "La percusión en la obra de Luis de Pablo", en *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: Ed. Taurus, 1987, p. 208.

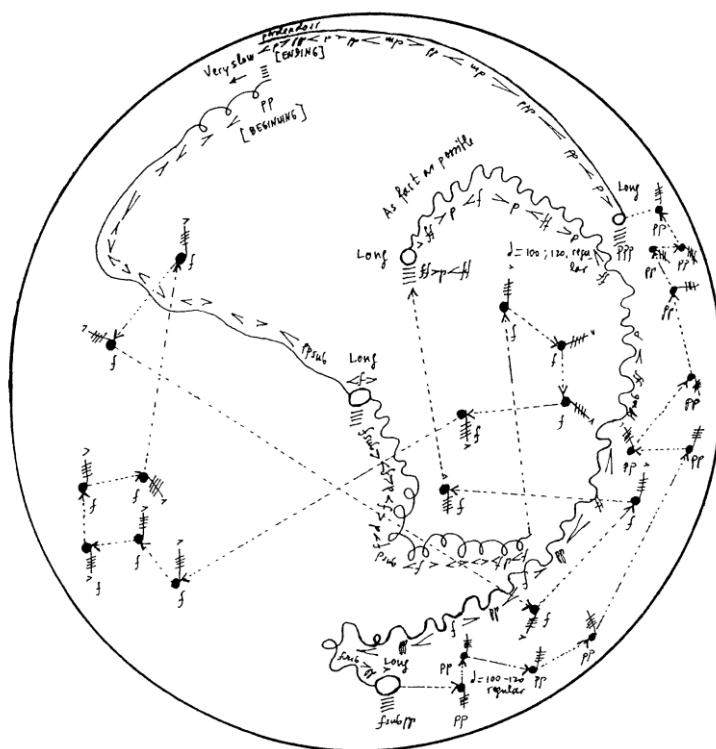
donde obtiene cuatro timbres diferentes en la caja gracias a la percusión en diversos puntos del parche más el aro.



**Ilustración 121.** Lugares de percusión en el parche en *Trommel-Suite* de Siegfried Fink. Página 2, indicaciones de ejecución, Ed. Zimmermann ZM 2171

En la obra de De Pablo, el percusionista ejecuta con las baquetas de caja un redoble rápido y claro como sonido principal mientras va moviéndose por las diferentes zonas del parche en correlación al gráfico indicado. Las palabras inglesas *beginning* y *ending* indican dónde empieza y dónde acaba el discurso que está indicado mediante una línea continua con indicaciones de tempo generales como *very slow*, *as fast as posible* y *long*. Las interrupciones de la continuidad del discurso, los saltos de una zona a otra del parche, están indicados con una línea de puntos y marcadas por notas negras que deben tocarse siempre con redoble y con un tempo regular indicado por la velocidad metronómica ♩ = 100-120.





**Ilustración 122.** Página 10, sección M. Ed. Suvini Zerboni S 7928 Z

Dividida en cinco microsecciones, existe un paralelismo en cuanto al discurso entre las microsecciones 1-3 y 2-4, mientras que la microsección 5 corresponde a una coda final que aporta reposo a esta sección.

En los siguientes gráficos, examino la microforma de la sección M destacando las características de tiempo, dinámica y movimiento y donde se puede apreciar el paralelismo entre estas microsecciones.

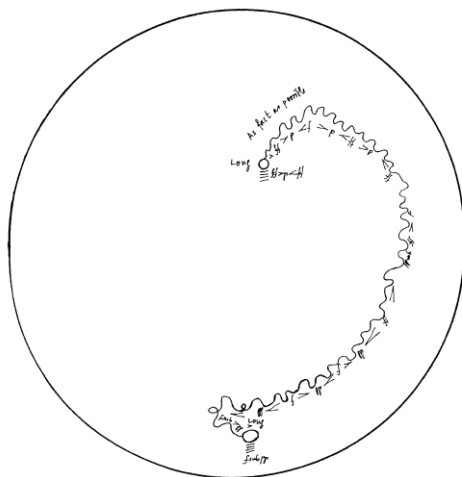
### Microsección 1

Dividida en dos frases, la primera de ellas comienza con un tempo lento (*very slow*), dinámicas dentro del pianissimo y movimiento con líneas suaves, con poca energía. La segunda frase arranca tras la nota larga con un aumento de la dinámica, continuando el discurso de manera más enérgica y con crescendos de piano a forte.



### Microsección 3

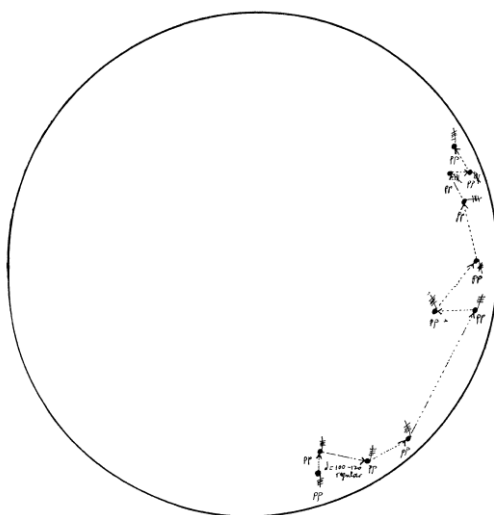
Discurso lineal y enérgico en imitación a la microsección 1. Tempo elevado (*as fast as possible*) y matices desde *p* a *ff*. Mayor energía y densidad.



**Ilustración 125.** Fragmento Sección M, microsección 3 . Página 10. Ed. Suvini Zerboni S 7028 Z

### Microsección 4

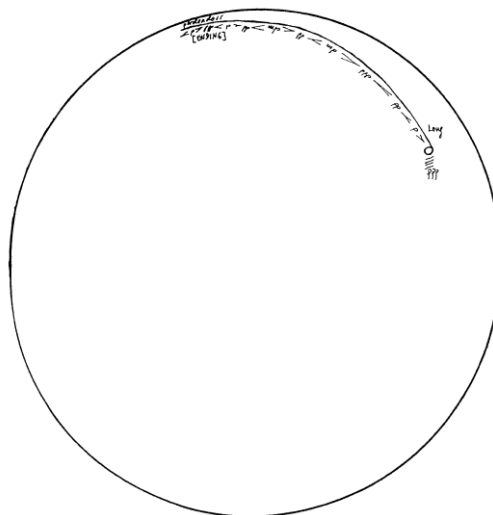
Similitud con microsección 2. Estabilidad en tempo y ataque. Regreso a tempo regular ( $\text{♩} = 100-120$ ) con dinámica *pp* y ataques enérgicos.



**Ilustración 126.** Fragmento Sección M, microsección 4. Página 10. Ed. Suvini Zerboni S 7028 Z

### Microsección 5

Coda final en esta sección sin tiempo definido. Reposo de la sonoridad y del tempo, matices en crescendo y disminuyendo dentro del ámbito *mp* a *pp*.



**Ilustración 127.** Fragmento Sección M, microsección 5. Página 10. Ed. Suvini Zerboni S 7028 Z

### — Sección N

Dividida en siete subsecciones –cuatro de característica teatral, tres sonoras y una con ambas acciones– y duración de un minuto y veinte segundos, aparece en este momento la última sección de la obra con una funcionalidad de coda final. En esta sección Luis de Pablo regresa al material sonoro inicial, el cencerro apoyado en parche con baqueta *superball* (subsecciones N.3., N.4., y N.5.) junto con un sonido grave de la voz (subsección N.6.). El cambio de timbre en esta sección final en relación a la sección B viene determinado por uso del cencerro más agudo y por la emisión de un sonido grave en la voz ampliando de esta manera el ámbito del espectro sonoro.

### 7.3. Conclusiones preliminares

Luis de Pablo compone en 1973 su obra para percusión solo *Le Prie-Dieu sur la terrasse* como fruto de la colaboración directa con el percusionista Jan Williams. Esta obra reúne dos particularidades: por una parte es la única obra para percusión solo del catálogo del autor y por otra es la única partitura con un alto nivel de uso del gráfico para definir el discurso musical, como corresponde a las características inarmónicas de los instrumentos escogidos. El principal propósito de De Pablo en esta partitura consiste en explorar las características tímbricas de la percusión mediante la elección de un material mínimo, propósito que consigue gracias a la colaboración y el trabajo directo con el intérprete, con el resultado de un discurso de densidades y timbres que se apoyan en una inevitable escenificación de los diversos movimientos a realizar por el percusionista, consiguiendo un aspecto ritual, casi meditativo.

El discurso gráfico en que se articula *Le Prie-Dieu...* es suficientemente claro y perfectamente puntualizado en sus acciones por el texto, exceptuando breves inconexiones entre secciones o subsecciones, leves inexactitudes, que son fácilmente solucionables y comprensibles por el intérprete. El percusionista no debe tener problemas para la interpretación y comprensión de la partitura y el trabajo aquí presentado pretende ser una herramienta que agilice y permita conocer mejor una obra cuya aportación al repertorio para percusión solo es indudable, una obra en vigencia actual tanto técnica como de proyecto sonoro, como se corrobora a través de las diversas interpretaciones a nivel internacional que se siguen sucediendo hoy en día.

Gracias a la claridad en los textos y a las acciones a realizar implícitas en el discurso musical, la aproximación entre intérprete y público se amplía mediante la teatralidad del discurso, provocando un acercamiento del percusionista a un campo de trabajo que se extiende desde el propio gesto percusivo hasta el movimiento evidente sin resultado sonoro. No siendo necesaria una alta capacidad técnico-interpretativa para la ejecución de la partitura recomiendo, por su indudable expansión para el intérprete del concepto sonoro, sea incluida en los planes de estudio de los conservatorios.

## CONCLUSIONES

El repertorio para percusión sola ha constituido un corpus de extraordinario interés en el contexto del desarrollo de los nuevos lenguajes de la vanguardia musical española. La necesidad por parte de los compositores en la búsqueda de nuevos timbres y sonoridades ya presentes en la vanguardia europea da pie a un acercamiento al mundo de la percusión cuyos sujetos deciden abordar la interpretación de este repertorio desde el atractivo por la modernidad y desde su interés en innovar sobre conocimientos técnicos y musicales. El catálogo tratado en esta tesis doctoral manifiesta el impulso que esta especialidad instrumental aporta al mundo musical español entre los años 1964-1976, desde una posición secundaria en la herencia de un lenguaje clásico-romántico hasta su protagonismo y emancipación como abanderados de la transformación del arte musical.

Para poder analizar desde un punto de vista interpretativo el repertorio creado por compositores españoles en el período que abarca esta investigación ha sido necesaria una contextualización de la percusión en España, conocer qué estaba ocurriendo en las orquestas, conservatorios, conciertos y actividades en los dos centros principales de la actividad musical: Madrid y Barcelona. Sin llegar a ser éste el objeto de estudio de esta tesis, la organización de esta historia ha permitido conocer el camino y desarrollar las aportaciones creativas como un proceso compartido entre compositores e intérpretes.

Desde la posición instrumental básica orquestal hasta la llegada y concepción del solista de percusión la enseñanza de la especialidad de percusión en España ha venido marcada por el indiscutible interés de sus primeros profesores y la falta de material pedagógico y metodológico con el que abordar las nuevas necesidades técnicas. Sin duda, los actores que han formado parte de esta historia han abordado las diferentes dificultades administrativas y musicales (falta de plazas oficiales, escasez de material metodológico, rudimentarias baquetas e instrumentos...) con esfuerzo y energía. Una falta generalizada de infraestructura que se ha sustituido con interés y empeño por parte de los intérpretes y profesores de percusión.

En cuanto a la fórmula didáctica a la que se han tenido que enfrentar los primeros alumnos, la evolución desde un primer concepto pedagógico conservador y enfocado a la interpretación orquestal, dejando al margen la posibilidad del solista de percusión, se ha llevado a cabo mediante materiales metodológicos tradicionales, sin avances técnicos más allá de los necesarios para la interpretación del repertorio orquestal. Esta deficiencia en

los materiales y métodos de enseñanza ha provocado la composición por los profesores de sus propios métodos de ejercicios y lecciones, fórmula que utilizó Eliseo Martí en Barcelona con su método para caja (*15 estudios para caja*, 1952) y fue llevada a su máximo exponente con la publicación de metodología organizada y acorde a la nueva enseñanza oficial diseñada en el Decreto 2618/1966 con el material didáctico de José María Martín Porrás (*Tratado de instrumentos de percusión y rítmica*, 1973). En el caso específico de la especialidad instrumental que atañe a este trabajo, la multipercusión, queda incluida en el plan de estudios del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde dos posiciones: el estudio directo e interpretación del repertorio del siglo XX, y la inclusión de contenidos docentes en estos nuevos materiales didácticos, reduciendo de esta manera la distancia, en algunos casos un gran abismo, entre la enseñanza reglada y la técnica interpretativa que exigen las nuevas composiciones.

Un estudio del repertorio para percusión creado por compositores españoles en estos años acredita la importancia que las vanguardias europeas han tenido para esta especialidad instrumental y para su desarrollo técnico. La apertura político económica de los años 1960, el fin de los ideales autárquicos y la salida al extranjero por parte de los compositores españoles con el fin de ampliar conocimientos generan la creación y evolución de un repertorio para percusión inexistente hasta este momento. Estas nuevas composiciones originan la necesidad de una ampliación técnica y conceptual por parte de los intérpretes que se aproximan a este repertorio de vanguardia para estrenar estas partituras, capacitándose de esta manera como solistas de percusión. Un gran impulso a este repertorio y su difusión viene de la mano de los conservatorios de Madrid y Barcelona, repertorio que forma parte de las respectivas programaciones académicas gracias a sus profesores: José María Martín Porrás en Madrid, y Robert Armengol y Xavier Joaquín en Barcelona, este último con su actividad docente e interpretativa ya fuera del ámbito temporal de esta tesis. Sin embargo, la transmisión de una tradición histórica centrada en la interpretación del repertorio español queda interrumpida a partir de 1985 por dos circunstancias: la jubilación de Martín Porrás en Madrid (1985) y el temprano fallecimiento de Robert Armengol (1991) y Xavier Joaquín (1996) en Barcelona. Estos factores, junto con la potenciación de un repertorio solista para láminas a principio de la década de 1980, son circunstancias concluyentes que interrumpen la divulgación de los conocimientos interpretativos de un catálogo musical español cercano

a las vanguardias europeas a favor de un corpus más técnico y melódico creado por percusionistas.

El acercamiento a este repertorio mediante el análisis interpretativo tiene como finalidad la divulgación y el acercamiento de la tradición del repertorio creado en un momento histórico de la percusión en España. En este trabajo desarrollo, en los casos que se permite, diferentes disposiciones del mismo set que he actualizado mediante el uso de las nuevas aportaciones en accesorios y soportes que permiten realizar mejoras en la distribución instrumental, obteniendo así una interpretación más acorde a la técnica actual del percusionista. La exposición en el apartado de baquetas muestra una comparativa entre la sugerencia del compositor nacida desde la carencia de medios hasta la variedad y adaptación de las mismas a los amplios catálogos existentes hoy en día. Con este refuerzo y actualización de información he pretendido adaptar unos débiles y primerizos recursos de los que disponían intérpretes y compositores españoles entre los años 1964 a 1976 a una ejecución actual más dinámica y orgánica para los percusionistas del siglo XXI.

El repertorio estudiado está constituido por las primeras piezas que los percusionistas en España tuvieron la oportunidad de interpretar a solo para alcanzar en los escenarios la misma posición de solistas que, por cuestiones históricas, otros instrumentos ya habían alcanzado. La consolidación de este repertorio crucial para el avance técnico y conceptual de intérpretes y compositores permite mantener un hilo histórico-interpretativo en la formación del percusionista, repertorio que es imprescindible para comprender las composiciones actuales: un repertorio histórico que nos permite saber de nuestro pasado para alcanzar y comprender un mejor futuro. En ello, los actuales profesores e intérpretes tenemos una responsabilidad histórica, una deuda con nuestros compañeros de profesión a quienes les debemos gran parte de lo que hoy en día es el mundo de la percusión en España.





## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía general

- AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios: *Historia de la música en la provincia de Alicante*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante, 1970.
- ALEXANCO, José Luis: Trabajos sobre “Generación Automática de formas plásticas”, en *Desacuerdos 3*, Granada, 2005, pp. 26-43.
- ALMACELLAS I DíEZ, Josep María: *Del carrer a la sala de concerts. La Banda Municipal de Barcelona (1886-1944)*, Barcelona: Arxiu Ajuntament de Barcelona, 2006.
- ALONSO, Luis: *40 años de Orquesta Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura/ Dirección General de Música y Teatro/Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales, 1982.
- AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel: *Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo: El proceso de conformación técnica e intelectual de una poética propia*. Tesis Doctoral, Directores: Dra. Gemma Pérez Zalduondo y Dr. Germán Gan Quesada, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2015.
- BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Fundación Autor, Colección exploraciones, 2009.
- BARCLAY CHARTERS, Samuel: *Jazz: New Orleans 1885-1957. An index to the Negro Musicians of New Orleans*, Belleville, N. J.: Walter C. Allen, 1958.
- BORJA BERENGUER, Margarita: “Conversaciones con Agustín Bertomeu”, revista *Canelobre*, número 5, Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil Albert, Diputación de Alicante, 1985, pp. 129-136.
- CAGE, John: “El futuro de la música: Credo”, en *Silencio*, Madrid: Árdora ediciones, 2002, pp. 3-6.

- \_\_\_\_\_: *Escritos al oído*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Colección Arquitectura, 2007.
- CARREDANO, Consuelo y ELI, Vicoria: “Búsquedas creativas y voces renovadas”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, volumen 8, Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). Madrid: Fondo de cultura económica. 2015, pp. 303-352.
- CASARES RODICIO, Emilio: *LIM – 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1985.
- CERRO, Ángel: “Interesante concierto de clarinete y percusión en el conservatorio”. *Diario Lanza*. 23 de septiembre de 1987.
- CHARLES SOLER, Agustí: *Análisis de la música española del siglo XX*, Valencia: Rivera Editores, 2002.
- \_\_\_\_\_: *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*, Valencia: Rivera Editores, 2005.
- \_\_\_\_\_: “Técnica y desarrollo en la música de Joan Guinjoan”, en GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (ed.): *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*, Madrid: Fundación Autor, 2001, pp. 129-232.
- CRUELLES, José: “También la enseñanza de Percusión necesita renovación”, en revista *Ritmo*, número 446, noviembre 1974, p. 15.
- CRUZ DE CASTRO, Carlos: “El Concretismo”, en *Primer encuentro sobre composición musical*, Valencia: Publicaciones del área de música, IVAECM, 1989, pp. 83-109.
- CRUZ GONZÁLEZ, Diego Espinosa: *The Expanding Solo Multi-percussionist: The performing Body Within Music and Beyond*, Schulich School of Music, McGill University, Montreal, Quebec, 2104.
- CURESES, Marta: “América en la música de Carlos Cruz de Castro”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 4, Madrid, 1997, pp. 223-240.
- \_\_\_\_\_: “Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: En el camino hacia Europa” en Xosé AVIÑO (ed.), *Miscel·lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998.

- \_\_\_\_\_: “Carlos Cruz de Castro, a primera vista”, en *Músicas actuales. Ideas básicas para una teoría*. Jesús Villa Rojo (ed.), Bilbao: Editorial Ikeder, 2008, pp. 199-202.
- \_\_\_\_\_: “Francisco Guerrero Marín”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol, 6, Madrid: SGAE, 2000.
- \_\_\_\_\_: *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*, Editorial Alpuerto, S. A., 1996.
- \_\_\_\_\_: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid: Ediciones Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2007.
- \_\_\_\_\_: “Trascender de lo efímero”, en *Carlos Cruz de Castro*, SOCAEM, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.
- \_\_\_\_\_: “Travesía hacia México”, en *Música Oral del Sur. Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, Número 9, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2012, pp. 472-511.
- DE MENA, José María: *Historia del Conservatorio Superior de Música y escuela de Arte Dramático de Sevilla*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1984.
- DE PABLO, Luis: *Aproximación de una estética de la música contemporánea*, Madrid: editorial Ciencia Nueva, 1968.
- \_\_\_\_\_: *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: Fundación BBVA, 2009.
- DE VOLDER, Piet: *Encuentros con Luis de Pablo*, Madrid: Fundación Autor, 1998.
- DIBELIUS, Ulrich: *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid: Akal Música, 2004.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *La música española en el siglo XX*, Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March, Colección Compendios, 1973.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Rosa M<sup>a</sup>: “Joan Guinjoan Gispert”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid: SGAE, 2000.
- \_\_\_\_\_: *La obra del compositor Joan Guinjoan*, Tesis Doctoral, Director: Francesc Bonastre Beltrán. Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte, 2001.

- FRANCO, Enrique: "Locos con su bombo." *El País*, Madrid, 12 noviembre de 1984.
- FRANCO RIBATE, José: *Método elemental para instrumentos de percusión*, Editorial Música Moderna, Madrid, 1944.
- GALIANA, Josep Lluís: *Escritos desde la intimidad. Conversaciones, artículos de opinión, notas, reseñas y críticas musicales*, València: Edictoràlia Llibres i Publicacions, 2016.
- GAN, Germán: "A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación de la música española" en Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, volumen 7, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 169-231.
- GARCÍA, Juan-Alfonso: "Memoranda de Francisco Guerrero", en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. Homenaje a Francisco Guerrero*. Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO (ed.), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008, pp. 87-90.
- GARCÍA CAMARERO, Ernesto: "Creatividad e informática" en Aramis LÓPEZ JUAN (coord.): *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)*, Universidad Complutense de Madrid, Área de Humanidades, 2012, pp. 73-95.
- \_\_\_\_\_: "Generación Automática de Formas Plásticas", en *Desacuerdos 3*, Granada, 2005, pp. 19-25.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Catálogo de obras: Joan Guinjoan*, Barcelona: Ed. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2006.
- \_\_\_\_\_: *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*, Madrid: Fundación Autor, 2001.
- \_\_\_\_\_: "Luis de Pablo Costales", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol, 8, Madrid: SGAE, 2000.
- \_\_\_\_\_: *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, Madrid: Fundación Autor, 2009.
- \_\_\_\_\_: *Tomás Marco*, Oviedo, Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo, 1986.

\_\_\_\_\_: “Un diálogo con Luis de Pablo”, en *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: Editorial Taurus, 1987.

GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro: *Francisco Guerrero Marín*. Catálogos de Compositores, Madrid: Fundación Autor, Publicaciones y Ediciones Sociedad General de Autores, 1998.

GARCÍA FERRER, J. M. y ROM, Martí: “Entrevista a Joan Guinjoan”, en José Luis GARCÍA DEL BUSTO (ed.): *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*, Madrid: Fundación Autor, 2001, pp. 13-103.

\_\_\_\_\_. *Joan Guinjoan*, Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1997.

GÁSSER, Luis: *La música contemporánea a través de la obra de Josep M<sup>a</sup> Mestres-Quadreny*, Oviedo, Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo, 1983.

GÓMEZ AMAT, Carlos: *Tomás Marco. Colección Artistas Españoles Contemporáneos*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2015.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto: “Hacia la heterogénea realidad presente”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, volumen 7, Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 233-334.

GOULD, Elaine: *Behind Bars, The definitive guide to music notation*, London: Faber Music Ltd., 2011.

GUILLÉN, Rafael: *Obras completas*, Granada: Editorial Almed, 2010.

\_\_\_\_\_: “Un apunte sobre Francisco Guerrero en la Granada de los años setenta”, en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. Homenaje a Francisco Guerrero*. Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO (ed.), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008, pp. 91-95.

GUINJOAN, Joan: *Ab Origine*, Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1981.

HERNÁNDEZ, Isabelle: *Leo Brower*, Ciudad Habana: Editora Musical de Cuba, 2000.

- LACARCEL, José Antonio: “Francisco Guerrero: de organista de San Juan de Dios a músico universal”, en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. Homenaje a Francisco Guerrero*, Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO (ed.), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008, pp. 11-22.
- LESTER, Joel: *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid: Akal Música, 2005.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- LLORENS, J. Baldomero: “La plasticidad en Francisco Guerrero. Contextualización de su obra gráfica y breve análisis de *un Poème Batteur* para percusión solo”, Revista electrónica *Espacio Sonoro*, nº 29, enero 2013.
- \_\_\_\_\_: “Contextualización histórica de la poética musical Francisco Guerrero. Concreción del código en su obra gráfica *Un Poème Batteur* para percusión solo”, Trabajo de Fin de Máster, Director: Edson Zampronha. Universidad Internacional Valenciana, Máster en Investigación Musical, Valencia, 2014.
- LÓPEZ DOCAL, José Antonio: “Agustín Bertomeu Salazar”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Madrid: SGAE, 2000.
- LÓPEZ ESTELCHE, Israel: *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*. Tesis Doctoral, Director: Dr. Julio R. Ogas Jofre, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2013.
- LÓPEZ, Jose Miguel: “Espero sus noticias. Bosquejo para un análisis de la situación actual de la nueva música en España”, revista *Ritmo*, número 458, enero-febrero, Madrid, 1976, pp. 12-15.
- LÓPEZ, Jose Miguel y HERRERO, Santiago: “Dos entrevistas sobre pedagogía musical. José María Martín Porrás”, en revista *Ritmo*, número 452, junio 1975, pp. 12-13.
- MADERUELO, Javier: *Edgard Varèse*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música andaluza*, Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, S.L., 1985.

- MARCO, Tomás: “Antología de la música española actual. Francisco Guerrero”, *Revista Bellas Artes* 74, nº 33, mayo, 1974, pp. 60-61.
- \_\_\_\_\_: *Historia de la Música Española. Siglo XX*, volumen 6, Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- \_\_\_\_\_: *Historia cultural de la música*, Madrid: Ediciones Autor, S.L., 2008.
- \_\_\_\_\_: *Historia de la Música Contemporánea*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1970.
- \_\_\_\_\_: *Historia General de la Música* (tomo IV), Madrid: Ediciones Istmo, 1993.
- \_\_\_\_\_: *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona: Ed. Cátedra Jorge Oteiza Universidad Pública de Navarra, 2007.
- \_\_\_\_\_: *La música de la España contemporánea*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1970.
- \_\_\_\_\_: “La obra de Agustín Bertomeu.” *Revista Guía Musical*, 1974-75, nº 8.
- \_\_\_\_\_: *Luis de Pablo*, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971.
- \_\_\_\_\_: *Música española de vanguardia*, Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1970.
- MARTÍN NIEVA, Helena: “Espejos para 4 percussionistas y cinta magnética (1963) de Cristóbal Halffter: Contextualización y análisis gráfico”, en *Espacio Sonoro*, septiembre 2011, nº 25.
- MAZORRA INCERA, Luis: *LIM 2 mil (1975-2000). Una síntesis de la música contemporánea en España (III)*, Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 2000.
- \_\_\_\_\_: “Mediterráneo Equidistante. A propósito de Agustín Bertomeu”, en Jesús VILLA ROJO (ed.): *Músicas actuales. Ideas básicas para una teoría*. Bilbao: Editorial Ikeder, 2008, pp. 363-372.
- MEDINA, Ángel: *Josep Soler. Música de la pasión*, Madrid: Ediciones del ICCMU, 2000.
- MEDINA, Ángel y CURESES, Marta: “Carlos Cruz de Castro”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol, 4, Madrid: SGAE, 2000.



MONTSLAVATGE, Xavier: “Concierto de Clausura del II Seminario de Música Contemporánea”. *La Vanguardia Española*. 1 febrero de 1972.

\_\_\_\_\_: “Contraste en la clausura de la «IV Semana de Nueva Música»”. *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de febrero de 1974.

\_\_\_\_\_: “Compositores actuales en la clausura del II Seminario de Música Contemporánea, organizado por el Instituto Alemán de Cultura”. *Diario La Vanguardia*, 3 febrero de 1972.

\_\_\_\_\_: “Dos jornadas de la «IV Semana de Nueva Música»”. *La Vanguardia*, 24 de febrero de 1974.

\_\_\_\_\_: “El Conjunt *Català de Música Contemporània* con un programa de primeras audiciones”. *La Vanguardia*, 25 de octubre de 1974.

\_\_\_\_\_: “El Conjunto de Percusionistas de Wurzburg, en el Tinell”. *La Vanguardia*, 16 de abril de 1969.

\_\_\_\_\_: “Obras contemporáneas en un interesante programa para dos pianos y percusión”. *La Vanguardia*, 28 de septiembre de 1970.

MORATE BENITO, Miguel: “Francisco Guerrero Marín (1951-1997)”, en *Semblanzas de compositores españoles*, nº 33, [www.march.es](http://www.march.es).

\_\_\_\_\_: *La música de Francisco Guerrero Marín (1951-1997): la combinatoria como sistema compositivo*, Trabajo de Grado, Director: José Máximo Leza. Universidad de Salamanca, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2010.

MURPH, Megan Elizabeth: *Max Neuhaus and the musical avant-garde*, Louisiana State University, 2013.

NAVARRO GARCÍA, Andrés: *Los compositores españoles y su repertorio para percusión solo*. Trabajo Fin de Estudios, Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia”, Departamento de viento-percusión, Tutor: Jorge Cano, Granada, 2016.

ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro: *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*, Tesis Doctoral, Directora: Dra. Gema Pérez Zalduondo. Co-Director: Dr. Germán Gan

- Quesada. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2011.
- PÉREZ CASTILLO, Belén: “Martín Porrás, José María”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid: SGAE, 2000.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”, en Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, volumen 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 101-167.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: “La sociedad musical”, en Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, volumen 7, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 335-422.
- RAMOS, Francisco: *La música del siglo XX*, Madrid: Editorial Turner Música, 2013.
- READ, Gardner: *Music Notation. A Manual of Modern Practice*, New York: Taplinger Publishing Company, 1979.
- \_\_\_\_\_: *Pictographic Score Notation. A Compendium*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1998.
- RODRÍGUEZ CUERVO, Marta y Victoria ELI RODRÍGUEZ: *Leo Brower. Caminos de la creación*, Ediciones y Publicaciones Autor, Madrid, 2009, página 37.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Lester: *Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)*, Tesis Doctoral, Directora: Dra. Victoria Eli Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2015.
- RUSSOMANNO, Stefano: “Sonido y fractales en la música de Francisco Guerrero” en *Doce Notas Preliminares*, número 1. Madrid: Edita G. C. Guevara, 1997, pp. 28-43.
- RUVIRA, Josep: *Compositores contemporáneos valencianos*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987.
- S.: “Charlando con el profesor Martí, timbalero de la Orquesta Municipal”, Revista de actualidad musical *Ritmo y melodía*, Barcelona, julio, 1945.

- SAMUEL, Claude: *Panorama de la música contemporánea*, Madrid: Ediciones Guadarrama, S. L., 1965
- SAN MARTÍN, Francisco Javier: “Pamplona 72, fase final de un desencuentro”, en Catálogo de la exposición *Encuentros de Pamplona 72: Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pp. 130-139.
- SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ, Julio Miguel: *La pedagogía de la percusión en el grado superior de los conservatorios españoles: el patrimonio como referencia para innovar con equidad*, Tesis Doctoral, Directora: Dra. Roser Calaf Masachs. Universidad de Oviedo, Programa de Doctorado en Equidad e Innovación en Educación, Oviedo, 2016.
- SATUÉ, Carlos y Carlos FRÍAS: “Diversas geometrías aplicadas a la música. (A la memoria de Francisco Guerrero y Miguel Ángel Guillén)”, Revista de especialización *Quodlibet*, septiembre-diciembre. Madrid: Universidad de Alcalá, 2007, pp. 115-148.
- SERRAT I MARTÍN, Maria: *Origen del Conservatori Liceu (1837-1967)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.
- SHULTZ, Thomas: “A History of Jazz Drumming”, en *Percussive Notes*, nº 3, 1979.
- SMITH BRINDLE, Reginald: *La nova música*, Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1979.
- STONE, Kurt: *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*, New York: W. W. Norton & Company, 1980.
- TEMES, José Luis: *Quisiera ser tan alto... recuerdos de 40 años de Música Española*, Madrid: Ediciones Línea, 2015.
- VALOR CALATAYUD, Ernesto: *Catálogo de músicos alcoyanos*, Alcoy: Ediciones del Instituto Alcoyano de Cultura “Andrés Sempere”, 1961.
- VALLS GORINA, Manuel: *Diccionario de la Música*, Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- VANDEBOGAERDE, Fernand: “Nomos Alfa de Iannis Xenakis”, Revista *Sonda*, número 5, abril 1969, en facsímil del Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, 2009, pp. 19-36.

VILLA ROJO, Jesús: *Juegos Gráfico-Musicales*, Madrid: Ed. Alpuerto, 1982

\_\_\_\_\_: *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.

VV. AA.: *A Contratiempo*, Madrid: ediciones Arte y Estética, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2009.

\_\_\_\_\_: *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, Aramis LÓPEZ JUAN (coord.), Ed. Universidad Complutense de Madrid, Área de Humanidades, 2012.

\_\_\_\_\_: *Los encuentros de Pamplona en la Universidad de Navarra*, Rafael LLANO (coord.), Navarra: Ed. Museo Universidad de Navarra, 2017.

\_\_\_\_\_: *Papeles del Festival de música española de Cádiz. Homenaje a Francisco Guerrero*. Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO (ed.), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008.

### **Bibliografía específica sobre Percusión**

ADATO, Joseph y George JUDY: *The Percussionist's Dictionary*. California, USA: Alfred Publishing Co., Inc., 1984.

ALDRIDGE, John: *Guide to Vintage Drums*. Anaheim Hills, California: Centerstream Publishing, 1994.

ARAGÚ RODRÍGUEZ, Domingo: *Los instrumentos de percusión*, Madrid: Editorial Musica Mundana, 1995.

BARDAJÍ, Antonio: *Método para caja y batería*, Barcelona: Editorial Boileau, 1970.

BARNHART, Stephen L.: *Percussionist. A Biographical Dictionary*, London: Greenwood Press, 2000.

BECK, John H. (ed.): *Encyclopedia of Percussion*, Nueva York: Taylor & Francis Group, 2007.

BLADES, James: *Percussion instruments and their history*, London: The Bold Strummer, Ltd., 2005.

- BRIDWELL, Barry D.: *The Multi-Percussion writing of William Kraft in his Encounters series with three recitals of selected works of Erb, Ptaszynska, Redel Serry and Others*. University of North Texas, 1993.
- CAMPBELL, James y HILL, Julie: *Music for Multi-Percussion. A world view*, California: Alfred Publishing, 2008.
- CAMPOS FABRA, Roberto: *Método completo de percusión*, Valencia: Editorial Piles, 1976.
- CHARLES, Benjamín Andrew: *Multi-percussion in the Ungraduate Percussion Curriculum*. University of Miami, Florida, 2014.
- COLEMAN, Matthew: *Instrument Design in Selected Works for Solo Multiple Percussion*, Arizona State University, 2012.
- CUCCIARDI, Felipe: *La batería acústica*, Valencia: Rivera editores, 2000.
- DEVENISH, Louise: *...And Now for the Noise. Contemporary Percussion in Australia, 1970-2000*, University of Western Australia, School of Music, 2015.
- DOWD, Charles: “Concerto for Percussion and Small Orchestra”, en Anthony J. CIRONE (ed.): *Percussion Masterclass on Works by Carter, Milhaud, and Strawinsky*. Galesville, MD, EE.UU.: Meredith Music Publications, 2010, pp. 31-43.
- FACCHIN, Guido: *Le Percussioni. Storia e tecnica esecutiva nella música clásica, contemporánea, étnica e d'avanguardia*, Varese, Italia: Zecchini Editore, 2014.
- FINK, Siegfried: *Tabulatur 72*, Hamburgo: Editorial N. Simrock, Elite Edition 2826, 1972.
- \_\_\_\_\_: *Tabulatur 2000*, Hamburgo: Editorial N. Simrock, Elite Edition 2882, 2000.
- HOLLAND, James: *Percussion*, London: Halstan & Co Ltd, 1992.
- JAINA, Nick: “The birth of the snare drum set”, *Smithsonian Folkways Magazine*, Winter/Spring 2015.
- KARKOSCHKA, Erhard: *Das schriftbild der neuen musik*, Celle, Alemania: Ed. Hermann Moeck, 1984.
- KOTOŃSKI, Włodzimierz: *Schlaginstrumente im modernen Orchester*, Mainz: Schott, 1968.

- LEWIS, Kevin y AGUILAR, Gustavo: *The Modern Percussion Revolution: Journeys of the Progressive Artist*. Routledge, New York, EE. UU. 2014.
- LLÁCER “REGOLÍ”, Enrique: *La batería. Técnica, independencia y ritmo*. Editorial Canciones del Mundo, S.A. Madrid
- MARTÍN PORRÁS, José María: *Tratado de instrumentos de percusión y rítmica*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1973.
- NICHOLS, Kevin Arthur: *Important works for drum set as a multiple percussion instrument*, University of Iowa, 2012.
- PETRELLA, Nick: *The Multiple Percussion Book. Concepts for a musical performance*, Nueva York: Carl Fischer, 2000.
- RAMADA, Manel: *Atlas de percusión*, Valencia: Rivera Editores, 2000.
- REIMER, Benjamin N.: *Definig the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, Schulich School of Music, McGill University, Montreal, Quebec, 2103.
- ROSSING, Thomas D.: *Science of Percussion Instruments*, Singapore: World Scientific Publishing, 2000.
- SAITTA, Carmelo: *Carmelo Saitta, artículos. Música, cine, pedagogía, entre otros*, editado por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2014.
- \_\_\_\_\_: *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*, Buenos Aires, Argentina: Saitta Publicaciones Musicales, 2004.
- SCHICK, Steven: “Multiple Percussion”, en BECK, John H. (ed.) *Eyclopedia of Percussion*. New York: Taylor & Francis Group, LLC, 2007, pp. 289-293.
- SMITH BRINDLE, Reginald: *Contemporary Percussion*, London: Oxford University Press, 1970.
- SOLOMON, Samuel Z.: *How to write for Percussion*, Nueva York: SZSolomon, 2004.
- TEMES, José Luis: *Cuando las baquetas comenzaron a hacer historia*. Notas al programa del concierto homenaje a J. M. Martín Porrás. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, 23 de enero de 2012.

\_\_\_\_\_: *Instrumentos de percusión en la música actual*, Madrid: Editorial Digesa, 1979.

\_\_\_\_\_: “La percusión en la obra de Luis de Pablo”, en GARCÍA DEL BUSTO, Jose Luis (ed.): *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: Taurus Ediciones, 1987, pp 195-218.

VERA PINTO, Carlos: *Manual de Percusión*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2001.

### **Partituras**

BERTOMEU, Agustín: *Vivencia*, Ed. Alpuerto, 1970.

\_\_\_\_\_: *...Y después*, Ed. Alpuerto, 1976.

CAGE, John: *Third Costruction*, Ed. Peters EP 6794, 1970.

CRUZ DE CASTRO, Carlos: *C-3*, Ed. Alpuerto, 1974.

DE PABLO, Luis: *Cercle*, de *Affetuoso* (piano solo), Ed. Salabert.

\_\_\_\_\_: *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, Ed. Suvini Zerboni, 2011.

\_\_\_\_\_: *Vielleitch*, Ed. Suvini Zerboni, 1975.

FINK, Siegfried: *Trommel-Suite*, Ed. Zimmermann ZM 2171, 1978.

GUERRERO, Francisco: *Jondo*, Editorial Alpuerto, 1974.

\_\_\_\_\_: *La voz eterna*, Editorial Alpuerto, 1975.

GUINJOAN, Joan: *Cinco estudios para dos pianos y percusión*, Editorial Alpuerto, 2013.

\_\_\_\_\_: *Miniaturas*, Ed. Clivis Publicacions, AC 165, tercera edición, 2012.

\_\_\_\_\_: *Tensió-Relax*, Ed. Zimmermann-Frankfurt, ZM 2016, 1977.

\_\_\_\_\_: *Tensió-Relax*, Partitura manuscrita, 1974.

\_\_\_\_\_: *Tres movimientos para clarinete, piano y percusión*, Ed. Clivis Publicacions, AC 167, 1965.

MARCO, Tomás: *Floreal (Música celestial nº 2)*, Editorial N. Simrock, Elite Edition 2816.

\_\_\_\_\_: *Floreal (Música celestial n° 2)*, Edición original del autor.

\_\_\_\_\_: *Quasi un Réquiem (Música celestial n° 3)*, Editorial Alpuerto, S. A. 1973.

STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Zyklus*, Nr. 9, Universal Edition 13 186.

VARÈSE, Edgard: *Ionisation*, Ed. Ricordi 135319, 2000.

### **Páginas Web**

Boletín Oficial de Estado: [www.boe.es](http://www.boe.es)

Canal de Cultura contemporánea de las Universidades Públicas Andaluzas:

<http://www.cacocu.es>

Carlos Cruz de Castro: [www.carloscruzdecastro.com](http://www.carloscruzdecastro.com)

Centro de documentación musical de Andalucía:

[www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es](http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es)

Depósito General de documentos de la Universitat Autònoma de Barcelona:

<https://ddd.uab.cat>

Entrevista a Francisco Guerrero por José Luís García del Busto:

[www.youtube.com/watch?v=e0PZ\\_oYt510](http://www.youtube.com/watch?v=e0PZ_oYt510).

Fundación Juan March: [www.march.es](http://www.march.es)

Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es>

IRCAM: <http://brahms.ircam.fr>

Joan Guinjoan: [www.joanguinjoan.com](http://www.joanguinjoan.com)

Kolberg Percussion: [www.kolberg.com](http://www.kolberg.com)

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid: <http://www.orcam.org>

Percussive Arts Society: <http://www.pas.org/>

Rythmes & Sons: [www.r-sons.com](http://www.r-sons.com)



*Revue Percussions*: [www.afpercu.com/revue-percussions/](http://www.afpercu.com/revue-percussions/)

Tomás Marco: [www.tomasmarco.com](http://www.tomasmarco.com)

### **Grabaciones**

Bertomeu, Agustín: *Vivencia*, percusión: J. Baldomero Llorens. Canal personal de Youtube: <https://youtu.be/r7argLSqAMU>. Grabación realizada en Sevilla el 30 de julio de 2019.

*Carlos Cruz de Castro, Leo-Tlamanalitzli*, Fundación Autor, SA01456, 2008. Contenido del CD: obras de Carlos Cruz de Castro. *Leo* (para grupo de saxofones), *Tlamanalitzli* (para grupo de percusión), director: José Luis Temes; Sax Ensemble y Grupo de percusión Cyclus.

*El Grupo Círculo interpreta a Tomás Marco*, Grupo Círculo, Colección de Música Española Contemporánea, nº 7, Ibermemory 9G0444, Madrid, 1987. Contenido del CD: obras de Tomás Marco. *Floreal (Música celestial nº 2)*, *Tauromaquia (Concierto barroco nº 2)*, *Locus Solus*, *Diwanes y Quasidas*, *Almagesto*. Grupo Círculo, director: José Luis Temes.

*Joan Guinjoan. Retrato de un Homenaje*. Verso VSR-2135, 2013. Contenido del CD: obras de Joan Guinjoan. *Tensión-Relax*, *Variaciones sobre el tema “Cuncti Simus Concanentes”*, *Sonidos de la tierra*, *Prisma*, *Cinco estudios*, *Flamenco*. Iñaki Alberdi (acordeón), Dúo de pianos Puente-Narejos, Neopercusión.

*Luis de Pablo*, Verso VRS 2151, 2014. Contenido del CD: obras de Luis de Pablo. *Fiesta I*, *Vielleicht*, *Fiesta II*. Grupo de percusión y cuerdas de la Orquesta Nacional de España, director: José Luis Temes.

Marco, Tomás: *Floreal (música celestial nº 2)*, percusión: J. Baldomero Llorens. Canal personal de Youtube: <https://youtu.be/2ylzQJ-biIc>. Grabación realizada en Sevilla el 6 de julio de 2019.

*Música española para percusión*, Tritó S. L., TD0006, 1999. Contenido del CD: Rodolfo Halffter, *Paquiliztli*; Rafael Reina, *Ubangi djembé*; Miguel Villanueva, *Onix*; Carlos Cruz de Castro, *Huéhuatl*; Francisco Guerrero, *Acte Prealable*; Joan

Guinjoan, *Homenaje a Carmen Amaya*. Grupo de percusión de la Joven Orquesta Nacional de España, director: Joan Iborra.

*Percussió Ara*, Fundació de Música Contemporània, Audiovisuals de Sarrià, 25.1538, 1994. Contenido del CD: Karlheinz Stockhausen, *Zyklus n° 9*; Crles Santos, *Serie C-3*; Iannis Xenakis, *Psappha*; Pedro J. Puértolas, *Solo*; Xavier Benguerel, *Monòleg*; Tomás Marco, *Floreal*. Percusión: Xavier Joaquín.

*Tambuco. Ensamble de percusiones de México*. Vol. II. Serie Iberoamericana, España, 2007. Contenido del CD: José Luis Castillo, *Estudio Geométrico I*; Miki Campins, *Shiver*; Josep Soler, *Sonidos de la noche*; Rodolfo Halffter, *Paquiliztli*; Francisco Guerrero, *Acte Prealable*; Luis de Pablo, *Le Prie-Dieu sur la terrasse*; Tradicional, *Tambuco por Bulerías*. Intérpretes: Tambuco. Ensamble de percusiones de México.

*Tensión-Relax*, Audite LC 4480, 1982. Contenido del vinilo: Wolfgang Schlüter, *Viridiana II*; Axel Fries, *L'hippocampe*; Joan Guinjoan, *Tensión-Relax*; Akira Miyoshi, *Torse III*; Gordon Stout, *Two Mexican Dances*; Clair Omar Musser, *Etude in C-Major*; Siegfried Fink, *Improvisation und Umkehrung*; Axel Fries, *Eisblumen*. Percusión: Axel Fries.



## **ANEXO I**

### **ENTREVISTAS**

Los siguientes textos corresponden a las entrevistas realizadas a los diversos sujetos que forman parte en este trabajo, muchos de ellos conocidos y compañeros de especialidad instrumental. La necesidad de obtener información directa de las fuentes me ha hecho elegir un modelo de entrevista flexible, centrada en el diálogo directo, pero controlada desde la preparación de ciertas preguntas previstas que se iban haciendo según el avance de la conversación.

Sus testimonios han sido una fuente de información muy rica, aportando detalles tanto correspondientes al objeto de estudio de este trabajo como a vivencias en el mundo de la percusión de los que dejo constancia como parte de la historia de esta especialidad instrumental. En algunos casos, y según el avance en la redacción de este trabajo, alguna información se ha complementado posteriormente con llamadas telefónicas.

La organización de estas entrevistas corresponde a un ordenamiento alfabético por primer apellido del sujeto, independientemente de la fecha en la que se haya realizado.

Las entrevistas corresponden a los compositores e intérpretes Alfredo Aracil, Javier Benet, Agustín Bertomeu, Carlos Cruz de Castro, Luis de Pablo, Pedro Estevan, Joan Guinjoan, Joan Iborra, Tomás Marco, José Luis Temes y Pedro Vicedo.



## Entrevista con Alfredo Aracil

Día 10 de noviembre 2012, 10:30 hrs. Madrid

J. BALDOMERO LLORENS: ¿Cuándo se formó y quiénes formaban el grupo Glosa?

ALFREDO ARACIL: El grupo Glosa se formó en el año 1974 ó 75. ¿Sabes quién te puede dar más detalles? Tomás Garrido, que tiene una memoria estupenda. Fue en el 74 ó 75 y el me lo recordaba el otro día. El grupo Glosa fue una idea de Pablo Riviere. Habíamos coincidido Tomás Garrido, Pablo Riviere y yo en unas clases que daban en el Conservatorio de Madrid Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter y Tomás Marco. Allí coincidimos y empezamos, aparte de seguir aprendiendo a componer, a pensar en la posibilidad de hacer algo juntos, a Pablo le apetecía mucho. Yo tocaba la guitarra, Tomás Garrido el contrabajo, Pablo la viola y se le ocurrió contar con Paco Guerrero [al piano y trombón] que tenía ganas también de hacer música. Es una formación extraña, pero éramos los que queríamos participar. Fue en el curso 74/75 que nos reunimos con Paco y empezamos a pensar cuál era el repertorio que había para nuestro grupo, empezamos a ver que nuestras mejores posibilidades estaban en el campo de la música abierta. Nos apetecía mucho lo de las músicas abiertas, era una experiencia que nos apetecía tener. En vez de empezar a buscar repertorio de guitarra y viola o piano y contrabajo, directamente ya empezamos a pensar en qué cosas había. Nosotros lo llamábamos músicas gráficas y textuales inicialmente. Nos inventamos eso porque eran partituras con dibujo o con instrucciones textuales. Enseguida ya pasamos la denominación de abiertas a cualquier tipo de música que tuviera ese punto, más que indefinición, de apertura para que el intérprete la completara. Entonces aparecieron *Aus den sieben Tagen*, de Stockhausen y *4'33"* de Cage como dos grandes extremos de dos grandes maestros. Empezamos a ver Silvano Bussotti, Julio Estrada, Costin Miereanu... músicas interesantes de ellos y empezamos a hacer cosas.

J. B. Ll.: ¿Llegaba todo ese material con facilidad?

A. A.: Muchas veces nos echaba una mano Tomás Marco porque conocía a compositores y otras veces a través de los editores. Tanto entonces como ahora, el que quiere lo

consigue. En aquellos años Paco estaba componiendo y se le ocurrió una especie de gran álbum que se llamaría *Sin ánimo de ofender...*, cada una de las piezas sin ánimo de ofender a alguien, (a quien estaba dedicada) y eran para distintas formaciones, algunas eran abiertas y otras más cerradas. Que yo recuerde son siete las obras que hizo Paco y lo bueno es que se grabaron. Fue nuestra primera grabación en RNE, en lo que entonces era el estudio Música 1, y colaboró Antonio Agúndez que tocaba el violín y formó parte en los inicios del grupo. No recuerdo si se unió a nosotros o le pedimos que se uniera para esta grabación concretamente. También se lo pedimos a Jesús Villa Rojo para una pieza mía abierta que se llama *Dentro de lo posible* y otra que compuso Tomás Marco para nosotros casi un año después de empezar a andar el grupo, *Arcadia*, pieza abierta de instrumentos pero debe tener al menos un instrumento de viento, al menos uno de cuerda y al menos uno de tecla o percusión, no recuerdo. Necesitábamos a alguien de viento y, aunque Paco Guerrero empezó a simultanear el piano con el trombón con el que empezaba a experimentar unas cosas fantásticas, llamamos a Jesús Villa Rojo que en ese momento estaba metido también en ese mundo de las músicas abiertas con el grupo italiano Nuova Consonanza. Sus partituras de entonces eran esos célebres *Juegos Gráfico-Musicales* que es una serie interesante de ver, porque es justo como el hermano mayor de todas nuestras músicas abiertas en España. Él las hizo en Italia con los colegas de allí.

J. B. Ll.: Entonces Guerrero compuso siete *Sin ánimo de ofender...*

A. A.: Estoy casi seguro que hizo siete *Sin ánimo de ofender...* y se grabaron. Quedó una grabación magnífica. En la radio tiene que haber una copia. Yo tengo otra en cinta de casete, pero la pasaré a digital. En esta época era muy divertido porque en Glosa éramos cuatro personas con cuatro personalidades muy diferentes formándonos, cuatro ventipocoñeros que tiramos por la calle de en medio, realmente enseñándonos y sorprendiéndonos, y chocando unos con otros. En cuanto a los sonidos que buscábamos y que hacíamos en muchas de nuestras obras, no en las de Paco, en vez de ser tan abigarradas sonoramente de la cantidad de cosas que suceden lo que iban era al contrario, casi hacia lo meditativo. Ahí es donde se ve la influencia que tenía en nosotros y en nuestras interpretaciones ciertas piezas místicas de Stockhausen. Por ejemplo, mi pieza, *Dentro de lo posible*, es una obra donde casi todo lo que pasa es el tiempo, todo sucede lentísimamente y en alguna

de las grabaciones que hicimos está Paco tocando el trombón. Yo le veía esa manera de enfocar la música, con el sonido, cómo surge el sonido desde dentro, se desarrolla y desaparece, casi como procesos lentísimos, a cámara súper lenta, una relación entre simbólica y emocional, más entre compositor e intérprete sin que medie siquiera la correspondencia gráfica. Ahí yo sí que veía una cierta influencia del Stockhausen más místico, del Stockhausen de *Microphonie I*, ese tipo de obras en que todo son masas sonoras. Como compositor, a través de un gráfico lo que entras es en contacto con el intérprete como ocurre en el caso de Stockhausen o en el caso de esta obra mía, *Dentro de lo posible*, tratas de crear gráficamente un estado de ánimo y a partir de ahí, que el intérprete haga lo que pueda, pero tú mismo huyes de que sobre el gráfico haya una traducción de arriba más agudo y abajo más grave, de aquí después y aquí antes... Yo lo hacía de una manera en la que además no pudiera existir esa relación de tiempo hacia allá [indicación gestual hacia adelante] o de altura hacia aquí y hacia allá [indicación gestual hacia arriba y hacia abajo]. En la interpretación sí que había una influencia de Stockhausen en la que yo recuerdo que Paco se sentía también muy cómodo pero luego a la hora de componer, o sea de escribir estas piezas, está claro que no. Las obras gráficas están fuera del catálogo de Paco porque los empezó a hacer cada vez más cerrados y conforme componía una nueva obra quitaba dos o tres de las anteriores, limpiando y ajustando así su catálogo. Yo creo que *Sin ánimo de ofender...* sería de las que no le importaría recuperar como un divertimento de entonces.

J. B. Ll.: ¿Por qué esta obsesión con la reducción de su catálogo?

A. A.: Paco siempre ha sido muy intransigente, entonces lo ha sido consigo mismo también. Él siempre ha sido muy intransigente, muy de ideas, no ya radicales en cuanto a la propia idea, sino en cuanto a su propia actitud con sus ideas y con las de los demás. Es de los que creen que existe el blanco y el negro. ¿Tienes alguna partitura de *Sin ánimo de ofender...*? Me gustaría recuperar algunas.

J. B. Ll.: Sí, mira. Las partituras que tengo me las envió Presentación Ríos.

A. A.: A ver las dedicatorias... Beatriz era su primera mujer. Luciano es Luciano González Sarmiento, en ese momento director de la Editorial Alpuerto y después pianista del Trío Mompou. Luciano y Tomás Marco son quienes mejor conocían



a Paco... A Rosa, ¿puede ser Rosa la hermana de Presen? Porque tuvo una cierta relación amistosa, de bastante cariño.

J. B. Ll.: La verdad es que el gráfico de la partitura destaca por su claridad y belleza.

A. A.: Sí. Paco tenía un talento plástico tan grande como el talento musical. Yo siempre pienso que Paco Guerrero es un musicazo. Tiene clara la idea y hace un uso excesivo de ella y entonces compone una barbaridad. Era un artista. También se dedicaba a la fotografía con resultados soberbios, absolutamente especiales y personales. Hizo una foto a John Cage impresionante... no sé dónde se encuentra esa foto.

J. B. Ll.: Hablando del tipo de gráfico, estas piezas son del 74/75 pero *Un Poème Batteur*, la pieza de percusión, viene sin fechar y Marta Cureses data la obra en 1972. ¿Hasta qué punto crees que en 1972 él hizo esto?

A. A.: No se... supongo que el *Poème* tiene que ser posterior.

J. B. Ll.: Esta pieza la encontró Pedro Ordóñez porque estaba haciendo su tesis doctoral. Para ello se entrevistó con Rafael Guillén quien tenía esta partitura colgada en su estudio. Paco Guerrero se la dio, él la colgó en la pared y allí se quedó. Para obtener una copia de la partitura los hijos de Beatriz hicieron una foto directamente al cuadro porque Rafael Guillén no permitió sacar la partitura de los marcos para fotocopiarla.

A. A.: Quizá se le podría preguntar a él (Rafael Guillén) de cuándo es la partitura... Clarísimamente la partitura está sobre papel vegetal, ¿verdad? Me da la sensación que lo que le entregaría al poeta serían los vegetales. Antes hacíamos las obras en tinta china sobre papel vegetal porque era la manera de conseguir reproducciones grandes más allá del folio. Era como los planos de los arquitectos. Yo tengo todavía mis originales de esa época porque hasta finales de los años '70 usamos la tinta china sobre papel vegetal. Esos papeles se amarillean con el tiempo...

J. B. Ll.: ¿El texto te suena a algo comprensible? ¿Podía él inventarse estas palabras?

A. A.: No, no le encuentro significado. Supongo que es para que lo grites. Su creatividad es fascinante. Paco podía inventarse las palabras, siempre que no formen parte de algún juego de letras o sílabas de alguno de los poemas.

J. B. Ll.: Muchas gracias por todo. Buenos días.

A. A.: Buenos días.



## Entrevista con Javier Benet

Día 9 de julio de 2018, 12:30 horas. Madrid

JOSE BALDOMERO LLORENS: ¿Cuáles fueron tus inicios como estudiante de percusión?

JAVIER BENET: Comencé a estudiar percusión en el Conservatorio de Valencia con Roberto Campos, donde hice hasta el tercer curso de percusión. Llegué a Madrid en el año 1971 y terminé la carrera con Martín Porrás y “Regolí” hacia el año 1973. El primer año que estuve en Madrid, en 1971, me dediqué a terminar mis estudios de piano y el curso siguiente, 1972-73, hice percusión. Martín Porrás me dijo que iba muy bien en percusión y que podía hacer los dos años, cuarto y quinto, en un solo curso. En aquellos años, la carrera de percusión eran cinco años, tres más dos de superior.

J. B. Ll.: ¿Cómo se estudiaba percusión antes de que se creara el conservatorio en Madrid?

J. B.: No lo sé. Mucha gente que se acercaba a la asignatura de percusión del conservatorio llegaba principalmente del mundo de la música ligera, las baterías. En aquellos años existía una especie de examen sindical para los bateristas que te permitía tener una especie de título o carnet para trabajar. Quienes se presentaban eran bateristas que querían acceder a algún puesto oficial, alguna banda militar... Yo no llegué a presentarme a ninguno de estos exámenes.

J. B. Ll.: Sin embargo, en estos años ya existían orquestas profesionales. ¿Cómo se preparaba el percusionista para acceder a estas plazas?

J. B.: Pues con el reciclaje. Un baterista se actualizaba para poder tocar clásico, el bombo, los platos...

J. B. Ll.: He encontrado programas de mano de dos conciertos realizados en el Ateneo de Madrid que ya en el año 1965 y 1966 se interpretaron obras técnicamente complejas para la percusión como pueden ser *Ionisation* de Edgard Varèse o *Las bodas* de Igor Stravinski....

J. B.: Seguro que en ese meollo estaba metido J. M. Martín Porrás. Para esos conciertos reclutaría a los percusionistas de la Orquesta Nacional, los de la RTVE o los de la Orquesta Sinfónica, que es la base de la Orquesta Sinfónica actual.

J. B. Ll.: En el año 1964 se hizo un cursillo intensivo de percusión en el conservatorio. ¿Tienes conocimiento de algo de este cursillo?

J. B.: No. En esos años yo aún estaba en Valencia. Vine a Madrid en 1971 y ya tenía hechos tres cursos en el Conservatorio de Valencia, que daba títulos oficiales. No sé exactamente cuándo comenzó Roberto Campos a dar clases en el Conservatorio de Valencia, pero sería allá por el año 1967. No sé si antes de ser profesor del conservatorio daba clases de manera libre, pero recuerdo que alguien me dijo: “van a poner la asignatura de percusión en el conservatorio...” Yo en esos años estaba estudiando piano en el conservatorio, pero tocaba la batería en un grupo de jazz por lo que la percusión era mi segundo instrumento. Decidí matricularme en esta asignatura el primer curso oficial que se creó, hacia el año 67 ó 68. Yo tenía en ese momento unos 17 ó 18 años...

J. B. Ll.: ¿Cuál era el material pedagógico en esos años?

J. B.: Roberto Campos era batería y no tenía una titulación clásica, unos estudios clásicos de percusión. No conocía a fondo la percusión clásica. Hicimos el Hochrainer de timbales y de caja no me acuerdo... Sí recuerdo que en los tres cursos que hice en Valencia no estudié el xilófono. Yo tocaba un poco el vibráfono porque a veces lo usaba en el grupo de jazz que tenía mi hermano. Fue directamente aquí, los dos últimos cursos en Madrid, cuando empecé a hacer algo de láminas. Aquí teníamos los libros de Martín Porrás, uno de batería y otro de dúos de “Regolí”, y después hacíamos repertorio como el *Petrushka* de xilófono, y obras de música contemporánea como la de Bertomeu.

J. B. Ll.: ¿Había una asignatura específica de multipercusión?

J. B.: No había una asignatura de multipercusión. En Madrid se estudiaba todo junto. Estaba Martín Porrás que daba timbales, repertorio y música contemporánea; y “Regolí” que daba clases de caja, batería y algo de instrumentos latinos como las congas...

J. B. Ll.: Pero los dos profesores no entraron a la vez a dar clases en el conservatorio...

J. B.: No. Primero entró Martín Porrás como profesor al conservatorio y después “Regolí”, probablemente hacia el año 1968-1969, como ayuda para dar clases de batería porque Porrás era percusionista sinfónico. Su padre, Martín Domingo<sup>1</sup> fue subdirector de la Banda Municipal de Madrid. El mundo de Martín Porrás es clásico, de banda, de orquesta, mientras que el mundo de “Regolí” es el de la batería de jazz, el mundo de orquestas de jazz y de baile...

J. B. Ll.: En el mundo clásico, ¿el concepto de pasar de tocar un solo instrumento a tocar varios a la vez fue complicado?

J. B.: No. Ten en cuenta que entre las obras que teníamos que tocar obligatoriamente en el conservatorio estaba la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bartók. De la *Consagración...* hacíamos el final de la parte de timbales... estas cosas eran obligatorias y después también debías hacer una obra como la de Bertomeu.

J. B. Ll.: El repertorio más vinculado a Madrid durante estos primeros años lo formaban las obras de Marco, de Bertomeu y Carlos Cruz de Castro...

J. B.: Yo solo trabajé la obra de Bertomeu, el resto del repertorio no me suena que se trabajase allí.

J. B. Ll.: ¿Se hacía algo de este repertorio en Valencia?

J. B.: No, en Valencia no se hacía este repertorio. Yo sí hice en Valencia el estreno del *Concierto para dos pianos y percusión* de Bartók, la versión de orquesta de la *Sonata...* Fuimos Roberto Campos y yo a la percusión y Mari Carmen Pérez Blanquer y Perfecto García Chornet a los pianos. El concierto se hizo en el Teatro Principal y el director era D. Daniel de Nueda, que era nuestro profesor de piano en aquellos años. Eran los años 1970, no recuerdo el año exacto. Después repetimos en concierto en Sevilla y en Murcia. En Valencia también hicimos la *Historia del Soldado* pero no en clase de percusión...

J. B. Ll.: Entonces, la adaptación de un instrumento a varios instrumentos no fue difícil...

J. B.: No, no era difícil. Yo venía del mundo del piano y en general la gente venía con pocos conocimientos al Aula de Percusión porque venían del mundo de la batería, de una batería de acompañar ritmos de bolero, twist...

---

<sup>1</sup> José María Martín Domingo (Mahón, 23 de mayo de 1889 – Madrid, 16 de julio de 1961)

J. B. Ll.: Este repertorio de multipercusión ha desaparecido de los conservatorios. ¿Qué crees que ha ocurrido para su desaparición?

J. B.: Creo que hay una cosa fundamental que ha hecho que la balanza se incline y fue la llegada y estudio masivo de las láminas. En un principio, estos instrumentos prácticamente no se tocaban en el conservatorio exceptuando cuatro pequeños “bocadillos” que eran *El pájaro de fuego*, *Petrushka* por si ibas a tocar el xilófono a una orquesta, *El aprendiz de brujo* de lira o la parte de vibráfono de *Lulú* de Alban Berg. Ese era el repertorio que se tocaba. Cuando entramos Iborra y yo de profesores al conservatorio de Madrid, Martín Porrás nos encomendó el trabajo de potenciar las láminas, de hacer que los alumnos aprendieran a tocar las láminas. Era el año 1976 aproximadamente y en el conservatorio de Madrid apenas se tocaban las láminas. Comenzamos con Gary Burton (*Dampenig and pedaling*), Marcel Jorand (*Cramer Xilo*), Delècluse... y sobre todo estudiar escalas y arpeggios porque el alumno no conocía el instrumento y comenzamos a trabajarlo como si fuera un instrumento de viento. Había que conocer el instrumento, las diferentes tonalidades, porque la gente tocaba de memoria los papeles de la orquesta pero no había una base del instrumento. Esto hizo que comenzasen a llegar muchas obras de marimba y vibráfono solo, quedándose estas obras apartadas del plan de estudios. Se puso de moda hacer obras como las *Danzas Mexicanas* de Gordon Stout, los *Dos movimientos* de Toshimitsu Tanaka, las obras de Keiko Abe... todo esto hasta la revolución que tenemos hoy en día. Todo esto potenció mucho el trabajo de la marimba y del vibráfono como percusionista solista. Creo que esto desequilibró la balanza porque de apenas conocerse las láminas, de repente tomaron un gran auge, los alumnos se ilusionaron más en estos instrumentos a solo porque era música tonal, se hacían las *Suites* de Bach... Calculo que esto es lo que hizo que se decantara la balanza hacia las láminas, olvidándose de este repertorio más contemporáneo.

J. B. Ll.: ¿Crees necesario recuperar estas obras?

J. B.: Sí. Forman parte de nuestra historia. En concreto *Vivencia* que es la que yo preparé en el conservatorio. Es una obra que a mí me gustaba aunque no sé ahora, cuarenta años después, qué análisis haría de esa música, pero me lo pasaba bien. Fue una obra que hice en el conservatorio pero que no llegué a tocar en concierto.

J. B. Ll.: El dúo Iborra-Benet, ¿cuándo se creó?

J. B.: No recuerdo exactamente la fecha en que creamos el grupo pero sería hacia el año 1976. En esta época éramos compañeros y nos juntábamos para tocar juntos las láminas. Tocábamos las invenciones de Bach y otros dúos que habíamos conseguido. De aquí surgió la idea de comenzar a hacer conciertos juntos. No hicimos muchos conciertos debido a la complejidad que representa la logística de este tipo de actuaciones y el hecho de hacerlos coincidir con nuestro tiempo libre ya que en estos años Juan estaba en la Orquesta Nacional y yo en la Sinfónica de RTVE. Posteriormente estuvimos los dos de profesores de láminas en el Conservatorio de Madrid y ya fue imposible seguir con el dúo.

J. B. Ll.: El concierto en la Sociedad Coral El Micalet el 29 de marzo de 1977, ¿cómo surgió este concierto?

J. B.: No sé cómo surgió este concierto. Supongo que por algún contacto que teníamos en aquel momento. Lo organizó ACTUM, que lo llevaba Llorenç Barber y para este concierto pedimos a unos compositores, amigos nuestros que nos compusieran obras para dúo. El resultado fue el programa que me has enseñado: *Esquemas 1* de Enrique G. Macías, *Poema Percutido* de Francisco Guerrero, *Verge Liliana* de Llorenç Barber, *Guernica* de Iborra-Benet. Todas estas obras eran estreno.

J. B. Ll.: El programa también incluye la obra de Francisco Guerrero *Un Poème Batteur*: ¿cómo os llegó esta partitura?

J. B.: Sí pero... no conocía la obra por este título sino por *Ma pensèe bat, bat, bat...* Como Francisco Guerrero era muy amigo nuestro también le pedimos una partitura para el dúo, sin embargo él no compuso una obra nueva sino que nos trajo una que ya tenía, una partitura para percusión solo y nos dio la partitura para que la tocásemos en el concierto. Nos dijo: “Tocad esto entre los dos. Es para un solo percusionista pero no creo que nadie lo toque...” Decidimos, con su permiso, tocar la obra entre los dos y para ello dividimos el gráfico en dos partes con una línea central imaginaria. Uno tocaría el gráfico superior y otro el inferior, en relación a esta línea central.



J. B. Ll.: ¿Llegasteis a trabajar la obra con Francisco Guerrero? ¿Estuvo presente en el concierto de El Micalet?

J. B.: No. No llegamos a trabajar la obra con él ni tampoco estuvo presente en el concierto de El Micalet.

J. B. Ll.: Sobre el texto escrito, ¿os dio Guerrero algunas directrices para su interpretación o el significado del mismo?

J. B.: No recuerdo si nos dio alguna explicación sobre los textos. Lo que sí recuerdo es una anotación que no viene en esta partitura que traes, una anotación que decía *Ma pensèe bat, bat, bat...* Yo conocía la obra por este título que era un texto que venía escrito en la hoja de indicaciones de la partitura y lo utilizábamos para comenzar la interpretación de la obra. Los dos gritábamos ese texto antes de comenzar a tocar la obra.

J. B. Ll.: Entonces, ¿había una hoja de indicaciones?

J. B.: Sí. Vagamente recuerdo una quinta hoja de anotaciones que no la tienes aquí, pero... ahora tampoco te lo puedo asegurar, me dejas en duda.

J. B. Ll.: Muchas gracias Javier por tu tiempo.

J. B.: Muchas gracias a ti también.

## Entrevista con Agustín Bertomeu

Día 23 Octubre 2015, 17:30 hrs. Majadahonda (Madrid)

La cita con el compositor Agustín Bertomeu se realizó el día 23 de octubre de 2015 en la ciudad donde vive actualmente: Majadahonda (Madrid). El lugar de encuentro fue una cafetería del centro de la ciudad, en Gran Vía, frente al ayuntamiento. No existe grabación de la entrevista realizada al mostrarse el compositor algo reacio a mis preguntas por lo que a continuación aportaré un listado de breves apuntes tomados durante la conversación. Al finalizar la misma, y ya algo más distendido, nos despedimos con mucha cordialidad.

Cabe destacar la confusión del autor en cuanto a la obra *Vivencia* ya que no se acordaba de la partitura para percusión solo, remitiéndose al principio constantemente a la obra ...y *después*, para clarinete y percusión, confusión que será aclarada tras enseñarle las dos partituras, la de percusión solo y la de dúo.

- El interés por componer para esta plantilla tan inusual en España es porque venía dado de fuera, en estos años escribir para percusión era toda una novedad. Todas las nuevas ideas venían de fuera y la percusión estaba en auge a nivel europeo. Se hacían muchos conciertos con la percusión como instrumento destacado.
- La música de Stockhausen era importante para Bertomeu, ir a Darmstadt aportó grandes conocimientos y partituras sobre todo alemanas y francesas. Es voluntad y vocación: “Quiero escribir para esto y lo hago porque me gusta, porque me interesa”.
- Para Bertomeu, “*Vivencia* es mi única obra para percusión solo, mi primera experiencia de escribir para percusión. Esta obra no tiene referencias de nadie, sólo es mi pensamiento musical y mi voluntad de recrear esos timbres. En esta época iniciaba una nueva etapa en mi estilo compositivo.”
- “La escritura de la obra es flexible, tiene como fin la flexibilidad del tempo y la interpretación. La secuenciación en segundos es aproximada y los módulos deben interpretarse uno tras otro, con flexibilidad y organicidad. El intérprete es importante en el resultado final de la obra.”

- “En *Vivencia* no hay un planteamiento previo del set de percusión ni tampoco un trabajo previo con el percusionista para la composición de la obra. La edición de la obra se realizó en la Escuela Naval, en papel vegetal y luego se hacían fotocopias.”
- La obra *...y después* fue seleccionada por la Caja de Ahorros y fue estrenada en el Teatro Real. Los intérpretes fueron Jesús Villa Rojo al clarinete y Joaquín Anaya a la percusión. “Tengo gratos recuerdos de ese concierto, y a Cristóbal Halffter le encantó. Me dijo: «¡¡...es estupenda!!»”
- Su obra para cinco percusionistas<sup>1</sup> es de 1979, y en ella sí hay un set obligado para cada percusionista. Está dedicada al Grupo de Percusión de Madrid que dirigía José Luis Temes.

Con posterioridad, y ya más relajado, Bertomeu atendió mi llamada telefónica el 26 de abril de 2017 a las 17:06 horas para consultar detalles acerca de Antonio Iglesias y J. Cobos.

— ¿Quién era Antonio Iglesias?

Antonio Iglesias era un pianista de Orense que con posterioridad se marchó a Madrid. Era una persona que tenía relación con José Franco e influyente en la vida musical en Madrid. Colaboró con la Fundación Juan March. Le dediqué la obra en aquel momento por lo que representaba para el mundo de la música en esa época. Era una persona influyente, escribía críticas en prensa, organizaba conciertos y encargos, y estaba muy vinculado a la vida musical de Madrid.

— ¿Quién era J. Cobos?

J. Cobos era un copista, un músico rápido en su trabajo que tenía una actitud extraordinaria. Era extremadamente meticuloso en sus gráficos y a menudo las editoriales utilizaban directamente sus originales en papel vegetal para hacer fotocopias y hacer las ediciones de las partituras. Era un músico de la Escuela Naval de Marín. Yo le pagaba por su trabajo que hacía de manera muy meticulosa con tinta china y papel vegetal sobre una mesa de arquitecto que le compré. Le compré esta mesa para que pudiese hacer mejor su trabajo de copista. Yo tenía gran confianza en él ya que no cometía errores en sus copias. Como músico de la

---

<sup>1</sup> Se refiere a *Improntu*, para cinco percusionistas y estrenada en Barcelona el 9 de octubre de 1979.

Escuela Naval de Marín, era brigada y tocaba la tuba, aunque también llegó a tocar el trombón.

- La obra *Vivencia* es un encargo de la Dirección General de Bellas Artes del año 1970, pero la obra no se estrenó este año. ¿Sabría decirme por qué no se estrenó en 1970?

No, no sabría decirle.

Llamada telefónica el 14 de marzo de 2018 a Agustín Bertomeu a las 17:28 horas.

- ¿Cuál era el nombre completo de J. Cobos?

No recuerdo bien pero parece ser que era José Cobos, Brigada Músico tuba de la Banda de la Escuela Naval de Marín.

- ¿Recibió el encargo de *Vivencia* directamente de Antonio Iglesias?

No. Recibí el encargo por escrito. Con Antonio Iglesias me unía una gran simpatía y un día, de broma, me comentó: “... a ver si me dedicas algo”. Decidí dedicarle *Vivencia* por el contacto que nos unía dentro del mundo profesional y a él le encantó esta dedicatoria.

- ¿Cómo llegó la obra a Martín Porrás, se la entregó usted en mano?

No. No creo que yo le diese la partitura a Martín Porrás. Cuando terminé la partitura, le entregué una copia a la Comisaría de la Música, como correspondía por ser encargo de ellos. Supongo que la Comisaría buscaría la manera de estrenarla y se pondrían en contacto con Martín Porrás, entregándole por lo tanto una copia de la partitura para su estreno.

- Posteriormente, la obra fue interpretada en Barcelona en la IV Semana de Nueva Música celebrada en Barcelona, el 25 de febrero de 1974. ¿Estuvo usted en contacto con el percusionista Sylvio Gualda? ¿Le entregó la partitura?

No. No le dí la partitura a Sylvio Gualda y tampoco sé cómo le pudo llegar.



## Entrevista con Carlos Cruz de Castro

Día 22 de octubre de 2015, 17:30 horas. Madrid.

JOSE BALDOMERO LLORENS: El Aula de Percusión de Madrid se creó en 1965. ¿Cómo conociste los instrumentos de percusión?

CARLOS CRUZ DE CASTRO: Bueno, hubo... y yo creo que sigue, una gran tradición de la escuela de percusión aquí en España, sobre todo a partir de la cantidad de gente que se derivó de la escuela de Martín Porrás... Cuando se trasladó el Conservatorio de Madrid desde San Bernardo al Teatro Real, Martín Porrás dispuso de un aula grande que empezó a llenar de instrumentos diversos. En ese aula creó un ambiente no solamente de percusionistas, sino de gente de alrededor, de estudiantes que estábamos por aquel entonces en Composición y pasamos por el aula. Yo hice prácticas de percusión allí con él y tuve una amistad, tengo una grata amistad con él. La última vez que le vi fue en el Auditorio cuando se estrenó mi *Concierto para cinco percusionistas y orquesta*. Se hizo también un homenaje, estaba en silla de ruedas, y era un hombre muy, muy abierto a todo. Martín Porrás creó una escuela en el sentido de que empezaba a enseñar, o empezaba a inculcar, acerca de la interpretación de la percusión para que fuera una interpretación musical, no solamente fría y llanamente de dar golpes, sino utilizar la percusión con todo el sentido musical, y ahí salió una gran escuela. Yo recuerdo que entonces eran alumnos suyos Juan Iborra, Javier Benet, que crearon un dúo Iborra-Benet...

J. B. Ll.: Entonces, en el Aula de Percusión de Madrid existía una buena “área de trabajo”...

C. C. C.: Sí. Los alumnos de composición íbamos al Aula de Percusión y Martín Porrás nos enseñaba todos los instrumentos. Además, él estaba unido a todo el movimiento de música contemporánea. Es en la percusión donde se da todo el desarrollo sonoro del siglo XX, en la percusión siguen apareciendo hoy en día nuevos instrumentos, cualquier efecto que se golpee, que sea sonoro y que sea útil para hacer música, sigue apareciendo. Y de hecho hay muchos instrumentos que han partido de unos elementos, de cosas que han evolucionado y se están

fabricando como instrumentos de percusión, como son láminas o veinte mil cosas así. Pero no todo percusionista en estos años entraba dentro del movimiento de la música contemporánea. Había muchos instrumentistas, sobre todo en la orquesta, que efectivamente tocaban su parte y punto: el que es timbalero, pues es timbalero y no se metía en más conocimientos. Pero Martín Porrás era un tipo joven y se introdujo en todo ese movimiento de entonces, en todo ese grupo de Luis de Pablo, Ramón Barce, Cristóbal Halffter, toda esta gente... Bernaola, etc. Todo ese movimiento de la llamada Generación<sup>1</sup> de esa época... Él tenía una visión sobre la percusión como familia musical y uno de los elementos fundamentales de la creación eran los nuevos sonidos, nuevos instrumentos por lo que la percusión encajaba perfectamente: nueva instrumentación, nuevos sonidos... Martín Porrás llenó el aula de instrumentos con la idea que hubiera mayor posibilidad de escuchar diferentes sonidos. Recuerdo que conocí el Teponatzli en el Aula de Percusión de Martín Porrás, aunque no sé de dónde sacó entonces un Teponatzli...

J. B. Ll.: Sí, algunos compañeros que estudiaron con él me han dicho que tenía muchos instrumentos exóticos...

C. C. C.: Exacto, porque cuando se interpreta la *Sinfonía India* de Carlos Chávez hace falta un Teponatzli. Hoy en día los podemos encontrar en las tiendas pero en aquellos años no era fácil encontrar uno y lo tenías que sustituir por algo que sonase a madera. Martín Porrás tenía uno y llenó el aula de otros instrumentos exóticos de membranas, africanos, y cosas así... había muchos instrumentos...

J. B. Ll.: En su catálogo web aparece una pieza para percusión solo titulada la *Danza Africana* del año 1969.

C. C. C.: Sí. *Danza Africana* es una obra que prácticamente no existe sino como dato histórico. Esa pieza la hice mientras estaba estudiando en Madrid con Gerardo Gombau. Dentro de las actividades pedagógicas teníamos que hacer unas piezas que fueran fácilmente interpretables y un día a la semana, o cada 15 días, venían profesores del conservatorio a tocar nuestras obras-ejercicio. Una de las obras que hice fue para percusión, una *Danza Africana* cuyo ritmo que aparece lo he usado en otra obra. Sin embargo esta obra no tiene nada que ver con C-3. Pasamos por

---

<sup>1</sup> Se refiere a la Generación del 51.

todos los instrumentos. Hicimos un trío de trompa, trompeta, trombón, obra para arpa, obra para cuarteto de cuerda... y uno de ellos era para percusión.

J. B. Ll.: Y esa obra forma parte de ese ejercicio académico...

C. C. C.: Exactamente. Entonces yo hice una *Danza Africana* cuyo ritmo que aparece ahí lo he utilizado para otras obras, pero como obra independiente así no vale la pena...

J. B. Ll.: ¿Cuáles son los inicios de *C-3*?

C. C. C.: La obra es de 1970. Entonces yo estaba con muchos proyectos, gente joven de entonces, de la música contemporánea... En esos años me encontraba en Juventudes Musicales de Madrid que fue en aquel entonces el organismo que se dedicaba a hacer música contemporánea, y no solamente música contemporánea, sino que dentro del seno de Juventudes Musicales de Madrid hacíamos exposiciones, hacíamos una cantidad de movimientos relacionados con la poesía contemporánea, conferencias, había todo un movimiento contemporáneo en general. Creamos un cine-club que hacíamos en el Instituto Italiano porque tenía una gran pantalla y una gran máquina para proyectar. Había todo un movimiento dentro de Juventudes Musicales que estábamos alrededor de ello y surgió entonces allí el grupo KOAN. Se creó un grupo de gente que comenzó a hacer una programación de música contemporánea en colaboración con el Instituto Alemán, el Instituto Francés y el Instituto Italiano. Y ahí surgió todo ese movimiento de compositores y de intérpretes que estaban terminando la carrera, o comenzándola. La obra esta se estrenó en Salamanca, y creo que fue Juan Iborra, en un concierto mixto con obras de Ramón Barce...

J. B. Ll.: Sí. Fue Joan Iborra quien estrenó la obra en Salamanca. Sin embargo, no he encontrado el programa del estreno. Fue el 23 de abril de 1971. ¿Formaba parte este concierto en la Universidad de un Festival?

C. C. C.: A Joan Iborra le conocí cuando estaba estudiando en el Conservatorio. Hice la música de una obra de teatro independiente. El presupuesto daba para muy poco y como percusionista alguien encontró a Joan Iborra que en esos momentos estaba estudiando en Madrid. Quedamos con una grata amistad. Sobre el concierto, creo recordar que fue un concierto individual. Yo debo tener el programa, no sé por



dónde porque he hecho una obra y tengo una cantidad de programas sin organizar, sin fechar. Sí debo tener el programa. A ver si mi intuición... lo busco y te lo puedo decir a ver dónde está. Porque yo no sé... no, ahí no se grabó, me parece que ahí no se grabó. Me parece que la obra se hizo aquí en el Instituto Alemán posteriormente, no lo sé.

J. B. Ll.: Pero en un principio, el concierto donde se estrenó no formaba parte de ningún festival, era un concierto suelto...

C. C. C.: Me parece que no, era un concierto aislado en colaboración con la Universidad de Salamanca y Juventudes Musicales.

J. B. Ll.: ¿La elección de los instrumentos de la obra está condicionada a los instrumentos que había en el Aula de Percusión?

C. C. C.: No. Está condicionada a que todo son instrumentos metálicos. Con ese timbre metálico de los cencerros, ese timbre interno y constante durante toda la obra, se va tocando el resto de instrumentos con la mano que queda libre. No hay en esta obra instrumentos de membrana ni de madera, todos son instrumentos de sonoridades prolongadas.

J. B. Ll.: La partitura *C-3* viene editada con unas rayas internas entre los instrumentos. ¿Sirven para direccionar el discurso?

C. C. C.: Sí, las rayas. Eso es por claridad de dirección. La obra no se encuentra compaseada y por eso dirigí el discurso mediante estas rayas que pretenden más o menos clarificar visualmente, para no tener que ir descubriendo dónde está la música...

J. B. Ll.: ¿Indicarían la distribución de manos?

C. C. C.: Sí, indican la distribución de las manos. No sé si acerté o no en la distribución de las manos pero a mí me gusta organizar bien el discurso aunque después sea el percusionista quien organice a su manera las manos con las que debe tocar. Esas líneas indican facilidad para visualizar por dónde se está... porque además me parece que en esta obra, *C-3*, los cencerros están colocados arriba del todo y el resto de instrumentos abajo... El trémolo debe hacerse dentro del cencerro y el percusionista debe organizar sus manos. Sobre el instrumento, no había cencerros afinados en aquella época. Eran cencerros de verdad que se probaban para ver cuál

de ellos timbraba mejor y se escogía... Respecto al tamaño, conviene siempre buscar unos cencerros que sean cómodos para tremolar internamente. Este trémolo interno saldrá irregular pero a mí no me importa. Lo que importa es que sean cencerros que prolonguen el sonido, que tengan buena tímbrica.

J. B. Ll.: Si consideramos, como hemos comentado, que las líneas distribuyen las manos tal como se hace en el piano, existen muchos cruzamientos de manos debido al continuo redoblar de los cencerros. Se tiene que dejar de redoblar en algún lugar...

C. C. C.: Sí. Intenté organizarlo pero me salió así. El percusionista debe organizar las manos según su técnica.

J. B. Ll.: ¿Sobre el tiempo en la obra?

C. C. C.: Viene indicado en segundos abajo en una línea pero no hay que hacer mucho caso, no hay que ser estrictos. En muchas obras poníamos esta manera para indicar el tempo con segundos (30, 60....) pero hay que ser más orgánico en la interpretación y más flexible en el tiempo. La duración de cada fragmento está en función de cada una de las intervenciones y que se pueda llegar a todos los instrumentos y de cómo suena cada uno de ellos. En la parte central de la obra escribí una especie de semi-improvisación, que vaya aumentando la cantidad de percusiones y creciendo, acelerando y decelerando. Tocar esto así tal cual es imposible, sería mucho trabajo de estudio inútil. Me faltó en esta parte central poner *ad libitum*. Se llega a esta sección acelerando, toda la duración que se pueda para después ir retardando el tempo hasta llegar a los cencerros. Esto es totalmente *ad libitum* entre toda la instrumentación que se tenga.

J. B. Ll.: Hablando de los instrumentos. ¿Los tres crócalos cromáticos deben escogerse de alguna altura específica? ¿Notas afinadas?

C. C. C.: No. ¿Sabes qué ocurre? Antes no existían los crócalos cromáticos tal y como los conocemos ahora, con un juego de dos octavas. Puse tres crócalos cromáticos por poner algo, porque no habían más, eran los que podías encontrar. Para la obra se pueden poner tres que te vengan bien, como mejor te parezca. No es necesario que sean muy cercanos en afinación. Debe ser a criterio del percusionista, utilizar tres alturas diferentes sin una armonía específica ni clara...

J. B. Ll.: ¿Las campanas de badajo...?

C. C. C.: Esto era para indicar un tipo de campana que no fuese la campana tubular. Tiene que ser una campana cónica, no tubular...

J. B. Ll.: Supongo que todo este sería un material de instrumentos que se disponían en el Conservatorio...

C. C. C.: Sí. Estuvimos trabajando con el material del conservatorio y él lo sacó para el concierto.

J. B. Ll.: ¿El título de la pieza?

C. C. C.: La obra está dedicada a mi padre y el título, bueno, esto está un poco en el secreto de las historias... *C-3* es por las tres C de mi apellido, Carlos Cruz de Castro. En aquel momento se la dediqué a mi padre y pensé en un título que fuese vinculante y al mismo tiempo un poco críptico... No tiene más secreto que ese, son las tres C de mi nombre y apellidos.

J. B. Ll.: ¿Alguna grabación de referencia?

C. C. C.: No sé si la obra se encuentra grabada en Radio Nacional. Sé que se ha tocado por alguna parte pero no me he enterado. Creo que no se llegó a grabar en el concierto de la Universidad de Salamanca.

J. B. Ll.: Su catálogo para percusión es bastante amplio. ¿Ha sido la percusión una constante en su carrera compositiva?

C. C. C.: Sí, la percusión la he utilizado bastantes veces, bien en obras para orquesta o en grupo de cámara. Después de *C-3* creo que compuse *Géminis* y en general las obras de cámara con un grupo instrumental que llevan percusión. Con grupo de cámara he incluido muchas veces la percusión y de las últimas que he compuesto han sido el *Concierto para cinco percussionistas y orquesta*, que dediqué a Martín Porrás y se estrenó con la Orquesta de la Comunidad de Madrid; y la última de ellas *Para Silva*, una obra para percusión solo compuesta en este año 2015 y dedicada a los 90 años del escultor mejicano Federico Silva.

J. B. Ll.: Muchas gracias.

C. C. C.: Muchas gracias.

## Entrevista con Luis de Pablo

Día 23 de junio de 2017. Llamada telefónica a las 19:10 horas

El siguiente texto corresponde a un resumen de la llamada telefónica realizada a Luis de Pablo el día 23 de junio de 2017. Debido al contacto y la amistad que me une con Luis de Pablo, principalmente a través del grupo Taller Sonoro, esta llamada tuvo un carácter distendido y amable con una duración aproximada de 42 minutos. El motivo principal de esta llamada es concretar y conocer la participación de los dos percusionistas que tienen relación en la obra: Sylvio Gualda como dedicatario de la partitura y Jan Williams como intérprete del estreno.

JOSE BALDOMERO LLORENS: *Le Prie-Dieu sur la terrasse* es una obra que está dedicada a Sylvio Gualda, pero el trabajo compositor-intérprete y el posterior estreno se realizó por Jan Williams. ¿A qué es debido este cambio en el intérprete de percusión?

LUIS DE PABLO: Sylvio Gualda era un gran percusionista francés que estaba protegido por Madame Salabert, esposa de Monsieur Salabert, el editor, y que disponía de exageradas sumas de dinero. Madame Salabert apoyaba a compositores e intérpretes, entre quienes se encontraba Iannis Xenakis. Yo también fui protegido de Madame Salabert por unos años y, entre otras cosas, editaba mi música. Es por esto que me encargó una obra para ser interpretada por Sylvio Gualda. El título en francés corresponde a la nacionalidad tanto de la editorial como del joven percusionista.

Por otra parte, en esos años yo me encontraba en Buffalo y trabajé ciertas partes de la obra con Jan Williams, percusionista del ensemble de música contemporánea de la universidad.

Madame Salabert –coloquialmente le llamábamos Mica– quería apoyar a Sylvio Gualda en EEUU y por esta razón tenía preparada una gira en la que se realizaría el estreno de *Le Prie-Dieu...* Esta gira se tuvo que anular al ponerse Sylvio muy enfermo, dejó de tocar la percusión por un tiempo. Como la obra estaba ya hecha, le pedí permiso a Madame Salabert para que fuese estrenada por Jan Williams,

percusionista con quien había estado trabajando algunas partes de la obra y probando los diversos recursos. Hay fotografías sobre todo del momento que se me ocurrió poner una cuerda de chelo a ver qué pasaba... Yo estaba muy sonriente. Le dije a Madame Salabert que Jan Williams tenía parte de la obra montada y podía hacer el estreno. Ella se enfadó muchísimo porque lo consideró algo así como una traición de mi parte hacia su mecenazgo. Le contesté que lo sentía mucho pero que no existía ningún tipo de contrato entre nosotros en cuanto al encargo de la obra y que ésta estaba libre. La conversación fue violenta y terminó con la no renovación de mi contrato con Salabert, cambiando a Suvini Zerboni.

J. B. Ll.: Entonces, ¿*Le Prie-Dieu*... fue la primera obra que editaste con Suvini Zerboni?

L. de P.: No recuerdo bien. Tras la violenta conversación cambié de editorial y *Le Prie-Dieu sur la terrasse* fue una de las primeras obras que edité con Suvini... Más tarde, ella se dio cuenta que había metido la pata. He tenido tres editoriales en mi vida: una modesta editorial alemana, Salabert (vinieron a buscarme a Berlín que es donde estaba trabajando en ese momento. Fue una situación extraña, ya que no comprendía por qué habían venido unos señores de París a Berlín para editar mi música), y Suvini Zerboni, con quien aún me encuentro.

J. B. Ll.: ¿Quién era Mica Salabert?

L. de P.: Madame Salabert (Mica), era una joven rumana que estudiaba egiptología en Europa. Monsieur Salabert se encaprichó con ella y, a pesar de la gran diferencia de edad, se casaron. El matrimonio fue un desastre ya que Monsieur Salabert estaba acostumbrado a hacer lo que le daba la gana en todos los sentidos. Al final, ella tuvo absoluta libertad para hacer lo que quisiera, con un exagerado montón de dinero. Esta situación le hizo coger un auténtico odio por el sexo masculino, pero por fortuna se convirtió en un gran mecenas de la música y los artistas, sobre todo franceses. Ocupaba su dinero en promocionar intérpretes y encargar obras. A mí me llegó a poner durante un tiempo un piso en París. Fue una época en la que yo desayunaba con caviar Persa y champagne Don Perignon... incluso me compró un pequeño coche en Madrid para que pudiera moverme por la ciudad.

J. B. Ll.: Gracias por todo.

L. de P.: Buenas tardes.

## **Entrevista con Pedro Estevan**

Día 4 Febrero 2017. 12:00 hrs. Madrid

JOSÉ BALDOMERO LLORENS: ¿Qué existía antes del Aula de Percusión en Madrid? ¿Cómo se aprendía a tocar la percusión?

PEDRO ESTEVAN: Pues no lo sé. Yo vine a vivir a Madrid en 1971 para estudiar arquitectura, lo que ocurrió es que yo tocaba la guitarra y entré en el conservatorio porque me interesaba más la música que la arquitectura. El profesor de guitarra no me interesó para nada y me puse a hacer otras cosas, entre ellas percusión por aquello tópico, para tener mejor ritmo... Entré en el conservatorio en 1972 ó 1973. Estaban allí de profesores Martín Porrás y “Regolí”. Entonces conocí a D. José y me alucinó por lo que a los tres meses ya era percusionista, tenía claro que iba a ser percusionista. Conocí el aula ya montada, ya organizada. Era el año que terminaron la carrera Rizo, estaban Benet e Iborra terminando. Yo no estuve en el principio y no sé lo que había antes. En aquella época lo de la percusión era una cosa complicadísima porque no había nada, no había baquetas ni nada. Garijo vendía unas baquetas de timbal que hacían ellos mismos o un cuñado suyo, hechas a mano, baquetas anteriores a las KIM, era todo muy rupestre y éramos muy autodidactas. “Regolí” estaba para dar clases de batería, caja y timbales; Martín Porrás era más para timbales, xilofón, marimba ninguno de los dos, vibráfono... éramos todos bastante autodidactas y sin posibilidad de encontrar ni métodos ni baquetas.

J. B. Ll.: Evidentemente, no existía una asignatura de multipercusión que permitiera abordar estas obras...

P. E.: Para esto, lo genial era Martín Porrás que era quien nos pinchaba para todo este repertorio. Siempre hubo problemas con “Regolí” por cuestiones de técnica, porque él era de la opinión de hasta que no tengas un nivel no meterte con ninguna obra de nada. “Regolí” era de estar un año entero haciendo técnica de caja... y Martín Porrás era todo lo contrario, era un kamikaze, no desde el primer año, pero sí rápidamente meterse con todo. Por supuesto que en sus clases había técnica de caja, técnica de timbales, tocábamos sinfonías con los discos... además tuvimos

la suerte de empezar el curso siete alumnos, uno de ellos José Luis Temes, e hicimos la carrera todos juntos. Cuando estábamos ya en tercero, a principios de tercero, Temes, que siempre ha sido muy de moverse dijo: “vamos a empezar a montar piezas de percusión nosotros”, la *Toccata* de Carlos Chávez.... y claro, Martín Porrás estaba encantado con todo esto; “Regolí” todo lo contrario.... Atacábamos todo, en masa, era una estampida. Teníamos como tres clases a la semana, todos los días estábamos en el conservatorio, todas las tardes estábamos allí con la percusión, estudiando o con clases. Había un día que Martín Porrás decía: “hoy vamos a ver platos”, primer día de platos... Ya sabías lo que tenías que hacer y luego en un mes otra clase de platos. Otro día: “vamos a ver triángulo”, venía Martín Porrás cargado con partituras de *Dafnis y Cloe*, y ese día había bronca seguro, se enfadaba mucho porque no hacíamos lo que él quería... Se atacaba todo el repertorio en masa, vibráfono... en vibráfono cada uno hacía lo que podía porque no teníamos métodos, teníamos una cosa de Torrebruno y ya está. Con la marimba, pues lo socorrido de estudiar Bach como se ha hecho siempre. Pero no había métodos ni técnicas de nada. La técnica de Gary Burton la aprendimos probando. No había nada, ni discos ni nada...

J. B. Ll.: ¿Representaba dificultad técnica y conceptual abordar este tipo de obras para percusión solo?

P. E.: Retrocediendo un poquito... Yo creo que el hecho de empezar a montar obras... lo primero que montamos en grupo fue la *Toccata* de Chávez que es la cosa más sencilla, divertida, está muy clara la partitura... empezamos con piezas clásicas, el *Danzón* de Revueltas, y que estaba muy bien escrito. Antes de terminar el conservatorio ya Temes se metió con la locura y montamos *Ionisation*, invitados para un concierto en la Fundación Juan March. Estábamos todos muy locos y Martín Porrás decía que lo importante era tocar y después la técnica se haría poco a poco. En principio, siempre abordamos piezas escritas muy claras, muy clásicas, por lo que todo este lenguaje no lo vimos extraño. En el conservatorio, con “Regolí” por supuesto que nada, y con Martín Porrás pues un poquito. Mi examen de fin de carrera fue los “18.000 segundos”<sup>1</sup> (sic) de Cage para gran felicidad de Martín Porrás y horror de Enrique Llácer. Martín Porrás nos pinchaba y nosotros

---

<sup>1</sup> Pedro Estevan dice esto en tono divertido. La obra a la que se refiere es 27'10.554'' para percusión sola de John Cage.

íbamos buscando. Al tener la oportunidad de montar el grupo de percusión, pues ya estábamos pringados los siete y empezamos con cosas muy clásicas, después empezamos con un Boulez... poco a poco fuimos entrando en este terreno, aparte de que sabes bien que cada partitura tiene sus hojas de explicaciones. Si haces *Zyklus* tienes un lenguaje, una manera de escritura, los simbolitos de los instrumentos. Luego haces un Berio y hay diferencias. Cada maestrillo tiene su librito, ya hacía sus anotaciones y grafismos.

J. B. Ll.: Hablando de *Floreal*: la obra es de 1969 y se estrenó en Nuremberg. ¿Cómo llegó la obra a España y cuándo se estrenó? Tomás Marco no me lo ha podido decir.

P. E.: No te lo puedo decir. Si él no lo sabe... Lo que recuerdo es que un día vino Tomás y me dice: “mira, tengo esta obra, si la quieres tocar...”. Como yo era el más loco del grupo, el que hacía las cosas más raras... pues encantado de la vida. No recuerdo cuándo lo toqué pero sí me suena que él vino un día y me dio la partitura. Con Luis, yo conocía la obra *Le Prie-Dieu sur la Terrasse* y le llamé, me dijo “pasa por casa...”. De *Floreal* no sé decirte cuándo se estrenó, pero de *Le Prie-Dieu*... sí me acuerdo porque tengo un cartel ahí que pone la hora y el día...

J. B. Il.: Sobre ese concierto en el Círculo de Bellas Artes en que interpretaste *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, he encontrado un artículo de prensa de 1984 indicando el estreno de una obra para bombo.

P. E.: Vaya, sí... en el Círculo de Bellas Artes, a las 12:00 del mediodía, me acuerdo perfectamente...

J. B. Ll.: Sin embargo, ese no fue el estreno absoluto de la obra, porque se estrenó en Barcelona en 1974... Me extraña un titular de 10 años después que indique la interpretación como estreno, que sea considerada por parte del periodista como un estreno...

P. E.: Que yo sepa, eso fue el estreno aquí en Madrid. Seguramente se refería al estreno aquí en la capital.

J. B. Ll.: ¿Cuál era la teatralidad en esta obra? ¿Hablaste de este tema con Luis de Pablo?

P. E.: En conversaciones con Luis de Pablo, me dijo que lo ideal para él era que saliese vestido de frac, como un músico de orquesta, profesor de la Orquesta Nacional, y



con el bombo con un foco cenital que ilumine solamente el parche del bombo. Tengo por ahí una foto... La idea era esa, salir y ponerte todo serio, con 15 segundos de espera, y hacer todas las locuras con la vestimenta tan atípica del frac como si estuvieras tocando la cuarta de Chaikovski. Eso era para él lo teatral. Luego hay algunos momentos específicos en la obra: cuando acercas la boca y pegas un grito, los movimientos que siempre debían ser lentos, coger las cadenas, dejarlas... Hay gestos que de lejos no se ven pero no había más teatralidad que todos estos movimientos.

J. B. Ll. ¿La interpretación de *Le Prie-Dieu*... te vino dada desde el conservatorio?

P. E.: No. Esto fue muchos años después. Como te he comentado antes, yo llamé a Luis y quedamos para que me diese la partitura. Terminé el conservatorio en el 79 y quedé con Luis mucho después. Durante esos años continuamos un tiempo con el grupo de percusión que al final se deshizo, comenzando después, también con Temes, el Grupo Círculo. También la Orquesta de las Nubes y a partir de aquí empecé a tocar música antigua. Fue a partir de los años 80 cuando yo empecé a tocar estas obras contemporáneas. Cuando acabó el Grupo de Percusión de Madrid, y aunque estaba pluriempleado en el Grupo LIM y en el Grupo Círculo, estuve un tiempo tocando música contemporánea, haciendo obras a solo, y ya te digo, *Floreal* lo toqué muy poco en concierto, unas tres veces, no más que eso. Normalmente en interpretaciones a solo, en los primeros recitales, pero también alguna vez con el grupo LIM, que dábamos un ciclo todos los años en Bilbao y Villa Rojo tenía que montar muchas obras. Yo he tocado muchas veces a dúo con Villa Rojo. En los conciertos a dúo había siempre una partitura de él solo, otra yo solo, los dos, una solo... y puede que eso lo haya tocado con el grupo LIM.

J. B. Ll.: La partitura de *Floreal* editada en Zimmermann por Siegfried Fink...

P. E.: No, no la tengo. No conozco esa edición. Yo he tenido siempre esta manuscrita.

J. B. Ll.: ¿Tuviste la oportunidad de preparar la obra con el compositor?

P. E.: Lo de Luis de Pablo sí, lo de Tomás Marco no. Los dos han sido de los pocos compositores que cuando les decías quedar para ver la obra preferían tomar un café. Con Luis le llamé para quedar y me contestó que si yo iba a ir una hora antes del concierto se podía pasar. Tanto a Luis como a Tomás son compositores que

no les importa que haya una flexibilidad y que tú como intérprete decidas cosas, sino que les gusta esta actitud. Con Tomás sí vino directamente al concierto y le gustó mucho, y con Luis no recuerdo, creo que vino antes del concierto y le hice un pase...

J. B. Ll.: En tu distribución del set de *Floreal* que tienes dibujado aquí en la partitura veo que hay un glockenspiel en vez de crótalos...

P. E.: Sí, los crótalos eran complicados de tener y por eso utilizaba un glockenspiel. Para la distribución de los instrumentos en el *set* siempre los he colocado de agudo a grave, con lo cual el gong siempre estaba o en el lado izquierdo o detrás dependiendo de la colocación. Ya era un gesto automático, estás tocando y tiras la mano atrás cuando hay que tocar el gong, y los agudos siempre a la derecha. Ha sido mi colocación “oficial”.

J. B. Ll.: La obra utiliza una hoja de afeitar o laminilla metálica...

P. E.: Ah, espera... Esa partitura editada tiene truco porque ahí aparece la leyenda. En mi partitura no viene la explicación. Yo no tuve nunca la leyenda y lo que hice fue fijarme en los dibujos y así sobre la marcha yo iba viendo qué instrumentos y qué baquetas tenía que utilizar. Aquí, en mi partitura, pone uñas en esta parte porque yo en esa época era muy dado a hacer este gesto de tamborilear los dedos con la uña. También usaba muelles de diferentes largos que encajaba en el gong o en los platos. Hoja de afeitar... nunca lo supe y Tomás no me comentó nada. Todos los que hemos sido escuela de Martín Porrás hemos sido, como él mismo decía, “chapuceros” porque muchas veces o no tenías una leyenda de la partitura, o no tenías el instrumento, o no había... Entonces lo de sustituir cosas era habitual.

J. B. Ll.: Ha sido Pedro Vicedo quien me ha dado una copia de la leyenda original...

P. E.: Pues ha sido una suerte. Yo he ido regalando mis partituras excepto esta y *Zyklus*, que es una obra que a mí me encanta. Es muy interesante y una pieza muy tocable, muy legible hoy en día. Tanto el concepto como la instrumentación y la tímbrica son una joya. Era pieza obligada. Son obras muy interesantes e importantes en el repertorio para percusión.

J. B. Ll.: ¿Se utilizaban los instrumentos del conservatorio para poder tocar estas obras?

P. E.: Sí. Mientras estuvimos en el Conservatorio y gracias a unas peleas a muerte de Martín Porrás con el Jefe de Estudios, usábamos los del conservatorio. Cuando tocábamos y había que sacarlos era una odisea a base de propinas por un lado porque estaba el jefe de los conserjes, y por otro Martín Porrás escribiendo cartas incluso al Ministerio porque si hablábamos con el Jefe de Estudios, ceder el material estaba completamente prohibido. Conseguimos con el Grupo de Percusión ensayar en los bajos del Teatro Real que era una sala de ensayo de orquesta que parecía un refugio antiaéreo de la segunda guerra mundial. Allí ensayábamos gracias a Martín Porrás que medió directamente con el Ministerio. Cuando regresábamos de viajes del Grupo a las dos de la mañana, pues a base de mil pelillas al vigilante del teatro que nos abría para descargar y devolver el material. Todo esto eran unas odiseas dignas de Berlanga. Cuando terminamos el conservatorio ya no hubo oportunidad para seguir utilizando los instrumentos porque ya era tener mucha cara... En aquella época fue ministro de cultura Jesús Aguirre y era muy amigo de Cristóbal Halffter. Entre Cristóbal Halffter por un lado, Martín Porrás por otro, fuimos al Ministerio y conseguimos una subvención que consistía en una ayuda para comprar instrumentos de percusión para el grupo a cambio de 40 conciertos. Se hizo toda la gestión para que la tienda Garijo nos adelantara los instrumentos. Todo este entramado administrativo lo llamamos la “Operación Zambomba”. Después el grupo de percusión se deshizo e hicimos un reparto equitativo de los instrumentos en función a la veteranía en el grupo y la aportación al mismo. Yo tuve instrumentos del grupo de percusión y luego ya me compré otros...

J. B. Ll.: Todo este primer repertorio, estas obras de las que estamos hablando, se han quedado fuera de los planes de estudios de los conservatorios, completamente olvidadas...

P. E.: No tengo relación con los conservatorios, pero estoy completamente de acuerdo contigo. Hay piezas que son imprescindibles para entender otras. No trabajar y profundizar en ellas hace que pierdas el hilo conductor de la percusión. Conocer este tipo de obras, las obras gráficas... *Tensió-Relax*, es imprescindible para entender muchas otras. Muchas veces el percusionista de conservatorio hace *Rebonds* de Xenakis pero no aborda antes *Tensió-Relax*...

J. B. Ll.: Tienes una grabación de *Floreal* en disco con el Grupo Círculo. ¿Realizaste alguna grabación de la obra de Luis de Pablo?

P. E.: No, no hice grabación de *Le Prie-Dieu*... Tampoco me lo planteé nunca porque es necesaria la parte visual para comprender toda la obra. El problema en esta pieza siempre ha sido la distancia, si estás arriba en el escenario de un teatro y estás tocando la obra, se pierde mucho. En el Círculo lo hicimos en el Salón de Columnas, redondo, pero no había público detrás porque no podían quitar una tarima que había, pero esto lo he hecho alguna vez en un sitio redondo con el público por todas partes. Es muy importante que te vean, empiezas a poner monedas... todo ese tipo de cosas... el principio, por ejemplo, con el cencerro y la *superball* si el público no ve lo que está pasando se pierde la parte visual. El sonido es curioso pero es muy importante ver lo que está pasando. Para nosotros es muy normal coger un cencerro, lo apoyas en el parche, pasas la *superball* y gruñe, pero no deja de ser algo que el público debe ver. En algunos conciertos, incluso hemos proyectado la partitura mientras se va interpretando.

J. B. Ll.: Durante estos primeros años de enseñanza oficial de la percusión, ¿era complicado abordar este tipo de obras con un lenguaje tan novedoso?

P. E.: Al final estas obras se abordaban por inquietudes... Mi proceso comenzó con el Grupo de Percusión en el Conservatorio –me acuerdo perfectamente cuando empezamos a montar la *Toccata* de Carlos Chávez. Empezamos con partituras muy escritas y muy claritas y luego ya fueron apareciendo otros lenguajes más aleatorios. El primer momento cumbre fue cuando hicimos un concierto en el Real que escribieron obras para nosotros Tomás Marco, Claudio Prieto.... Tocamos mucho *Necronomicon* de Tomás Marco que tiene una parte escénica, *Espejos* de Halffter, que su escritura es clásica pero con conceptos de grafía que se salen de lo tradicional. Martín Porrás nos ponía muy humildemente a todos para trabajar *Zyklus* en el conservatorio. También recuerdo *Vielleich* de Luis de Pablo. Al final llegamos a este punto porque es lo que había. No había forma de conseguir partituras de fuera y teníamos que aprovechar lo que nos llegaba. Hubo mucha disposición por parte de D. José y de los alumnos en abarcar nuevas obras y nuevo repertorio.

J. B. Ll.: Muchas gracias.



## Entrevista con Joan Guinjoan

Día 30 de junio de 2015, 17:30 horas. Barcelona

JOSÉ BALDOMERO LLORENS: *Tensió-Relax* es una obra para percusión solo. ¿Por qué una obra para un solo intérprete de percusión?

JOAN GUINJOAN: A mí me atrajo mucho la percusión desde mis inicios. Siempre tuve predilección por el ritmo y cuando estuve en La Habana sentí una gran inclinación por los ritmos afrocubanos. Comencé mi carrera compositiva hacia los años 60 y el ritmo estuvo muy presente en mi música. Mi catálogo comienza en 1965 pero una de las primeras obras la compuse para Robert Armengol a la percusión y Juli Panyella al clarinete. Con ellos formé en ese año 1965 el grupo *Diabolus in Musica*, grupo con el que realicé una gran labor de difusión de la música contemporánea. Robert Armengol era el percusionista con que contaba el grupo. Era un percusionista de gran rigurosidad interpretativa, gran seriedad y un saber hacer muy profesional, y cuando tocaba una obra lo hacía con toda su buena voluntad. Era el mejor percusionista que había por aquí, tenía muchas inquietudes y abordaba cualquier partitura con mucho rigor y profesionalidad. En aquella época estaba muy de moda en Europa la composición de partituras para percusión solo y entonces compuse en 1972 el *Tensió-Relax*. Robert Armengol había tocado ya mucha música contemporánea, como por ejemplo el estreno de *Interieur I* de Helmut Lachenmann<sup>1</sup> que yo programé en un concierto como estreno en España, y entonces él estaba muy capacitado para abordar con mucho interés el estreno en 1972 de mi obra para percusión solo.

J. B. LL.: Sin embargo su catálogo indica que *Tensió-Relax* es del año 1974...

J. G.: Sí... Bueno, esto tiene una historia. El *Tensió-Relax* no nació en 1974 como pone en mi catálogo, sino en 1972 y fue Robert Armengol quien hizo el estreno mundial. La partitura era una versión a lápiz y el caso fue que en el momento de recoger todo el material del escenario la obra desapareció de los atriles, alguien la

---

<sup>1</sup> Esta afirmación por parte de Joan Guinjoan la realiza desde el desconocimiento (y del mío propio en esa fecha) de la interpretación de *Interieur I* de Helmut Lachenmann por parte del percusionista Michael W. Ranta en el concierto organizado por Alea en colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y “Cantar y Tañer” el día 27 de febrero de 1968, (cf. página 54 de este trabajo).

debió coger y desapareció. Armengol la estuvo buscando por allí pero no apareció y el problema era que no había más copias. Sin embargo, el concierto se había grabado y gracias a esta grabación, durante 1973 realicé un dictado musical de la obra y aquí nació el *Tensió-Relax* definitivo, una revisión de la primera partitura que se estrenó en 1974 por el mismo percusionista: Robert Armengol. A pesar de esta aventura, considero que mi obra está compuesta en 1974, y así consta en mis catálogos.

J. B. Ll.: En la obra utiliza una gran cantidad de instrumentos para un solo percusionista. ¿Cuál fue su criterio de selección?

J. G.: Me propuse seguir esta moda de un solo percusionista para muchos instrumentos y entonces lo que hice fue coger aproximadamente una treintena de instrumentos que permitieran al intérprete mantener una continuidad musical. No quería que la música tuviera cesuras y por eso busqué el mecanismo correspondiente para evitar esto. Trabajé mucho la solución que al final me la dio el charles, instrumento que da continuidad al ritmo mientras el percusionista cambia de baquetas o de instrumento. La importancia del charles en la obra es vital en el sentido práctico para obtener una gran variedad instrumental y evitar vacíos musicales. También hice un dibujo de la posición de los instrumentos, que utilicé en mis conferencias y publiqué después en mi libro *Ab Origine*. El dibujo de los instrumentos me salió muy bien, y se puede ver la disposición que pensé junto con Robert Armengol para la interpretación de la pieza.

J. B. Ll.: Veo que utiliza tres instrumentos de cada familia, incluidas las panderetas. ¿Por qué este número?

J. G.: La elección de tres instrumentos de cada familia fue más que nada por un aspecto tímbrico. Podía poner cuatro o cinco instrumentos de cada pero como ya había mucho instrumental para ser abordado por una sola persona me parecía que con tres instrumentos de cada familia, del agudo al grave, ya era una variedad tímbrica suficiente. Este juego de tres instrumentos lo he utilizado en muchas de mis obras como en *Phobos* o el *Concierto para percusión y orquesta*, aunque en este último caso también le añadí marimba, vibráfono y glockenspiel.

Hay tres panderetas en mi dibujo porque yo utilicé en principio tres panderetas. Estas panderetas no son sólo para fijarse en un soporte, sino para poder ser tocadas

con la mano, por eso están sobre una mesa. Hay momentos en los que la pandereta se toca con las manos y otros en los que se toca con baqueta, entonces aquí sí deben estar en soportes porque cambia mucho el sonido de tocarse con las manos o con la baqueta.

J. B. Ll.: Sin embargo, la edición de Fink sólo tiene una pandereta en su set instrumental...

J. G.: Sí pero debería tocarse con tres. El percusionista alemán Siegfried Fink fue, junto con Xavier Joaquín, los dos intérpretes que más dieron a conocer la obra a nivel internacional. El percusionista de Barcelona Xavier Joaquín la incluía en todos los conciertos que hacía, y Siegfried Fink la editó en Zimmermann y la puso como obra obligada en el concurso de percusión que se hacía en Berlín, lo que le dio un mayor impulso a nivel internacional. Cuando yo vi la edición que realizó Fink en Zimmermann, ya estaba todo hecho, no pude dar mi opinión, pero personalmente me quedo con la edición manuscrita, para mí es musicalmente más clara. Allí hicieron la edición a su manera y puso una sola pandereta.

Mire, he encontrado unas páginas sueltas de la edición manuscrita que yo hice, para que usted vea cómo edité la música, mucho más clara. He encontrado sólo cinco páginas, aunque sé que tengo una completa, pero me he pasado toda la mañana buscándola y no la he encontrado. Intentaré encontrar la partitura completa y se la envío.

J. B. Ll.: Muchas gracias. También utiliza un gong y un tam-tam. ¿Cuál es la diferencia entre estos dos instrumentos?

J. G.: Yo diferencio entre gong y tam-tam porque son dos los sonidos que deben producirse: el gong es más agudo y el tam-tam es más grave, más profundo. Hoy en día se utilizan gongs afinados pero en mi obra sólo se encuentran afinados los timbales, los demás instrumentos no deben estar afinados y el gong tampoco. Puede que a lo mejor cojas un cencerro y suene de casualidad una nota afinada, una nota determinada, pero en esta obra sólo quiero con afinación determinada los timbales.

J. B. Ll.: ¿Alguna grabación de referencia?

J. G.: Hay muchas grabaciones de mi obra. La última versión que tengo es la del CD editado por la Fundación BBVA que lo ha grabado Rafa Gálvez, percusionista de



la Orquesta Nacional. Es un excelente disco de mi música y una excelente interpretación de *Tensió-Relax*. De las grabaciones, históricas, tengo como referencia la realizada en el año 1982 para el sello Audite por el percusionista alemán Axel Fries.

## Entrevista con Joan Iborra

Día 21 de diciembre de 2016, 12:00 horas. Alicante

JOSE BALDOMERO LLORENS: El Aula de Percusión de Madrid se creó en 1965. ¿Cuál era la manera de estudiar percusión antes de que existiera esta especialidad en el conservatorio?

JOAN IBORRA: No lo sé. Yo me vine de Alicante y cuando hice el servicio militar estudié en el conservatorio. Serían durante los años 1967 a 1970. Yo terminé mi carrera en el curso 1970-71. Cuando terminé comencé a colaborar con las orquestas de Madrid: la ONE, la RTVE y la Sinfónica de Madrid. Hice muchas colaboraciones con estas orquestas.

J. B. Ll.: ¿Cuál era el material pedagógico que utilizabais en aquellos años? ¿Existía específicamente alguno para multipercusión?

J. I.: Utilizábamos los libros de percusión de Martín Porrás junto con el de xilófono de Morris Goldemberg y también uno de Delècluse. Posteriormente, yo viajé a Canadá y allí conocí material pedagógico nuevo, libros que no se conocían en España, entre ellos el de Gary Burton y los de técnica para caja y láminas de Lawrence Stone, también la técnica de cuatro baquetas de Gary Burton ya que aquí la que se utilizaba era la tradicional. En el conservatorio no dábamos una asignatura específica de multipercusión ya que Martín Porrás estaba constantemente programando este repertorio en el aula. Hice mucha música contemporánea y también trabajé *Zyklus*, de Stockhausen. El acercamiento a una obra de este calibre y de gráficas más contemporáneas era para nosotros un reto abarcable.

J. B. Ll.: ¿Cómo te llegó la partitura? ¿Conocías a Carlos Cruz de Castro?

J. I.: Carlos y yo éramos amigos. En esa época él estaba estudiando percusión en el aula de Martín Porrás y teníamos una gran amistad personal. Hicimos muchos conciertos juntos y cuando hizo esta obra me la dio para su estreno en Salamanca.

J. B. Ll.: Entonces, os conocisteis en el Conservatorio...

J. I.: Sí. Colaboré con él en varios conciertos y uno de ellos fue el del estreno de *C-3* en Salamanca. Estábamos mucho en contacto gracias al Aula de Percusión. Para el concierto en la Universidad de Salamanca creo recordar que fuimos con el grupo Koan, un grupo que lo formábamos unos cuantos jóvenes con muchas ganas de trabajar y estrenar partituras. Fuimos en autobús y los instrumentos de percusión, que eran del conservatorio, los llevábamos cargados en el mismo autobús. El Aula del conservatorio estaba bastante completa para ser una cátedra recién creada. La mayoría de los instrumentos de percusión eran de Martín Porrás que, aunque no eran muchos, se podía hacer un gran trabajo. Recuerdo en ese concierto a Ramón Barce, a Carlos Cruz de Castro, al clarinete Adolfo Garcés, a Peregrín Caldés que era el trompa, al flauta Cros, el oboe Roberto... Tengo recuerdos muy bonitos de ese día. Todo estuvo muy bien y Carlos estaba muy contento con el resultado, pero de esto hace ya muchos años... Desgraciadamente, no guardo programas de los conciertos o prensa, soy un desastre. He cambiado varias veces de casa, Madrid, Alicante (tres veces)... y en las mudanzas he perdido muchas cosas. Siempre se extravían cosas en las mudanzas.

J. B. Ll.: ¿Tuviste la oportunidad de trabajar la obra con el autor antes de su estreno? ¿La disposición del set?

J. I.: Sí. Trabajamos la obra porque, como te he comentado, éramos muy amigos y estábamos mucho en contacto. Trabajábamos en el Aula de Percusión del Conservatorio y supongo que la distribución que viene en la partitura es la misma que hicimos nosotros. Recuerdo también el gráfico de la partitura que era el mismo que me acabas de enseñar. No recuerdo si doblé algunos instrumentos para poder llegar a ellos y tampoco qué tipo de campanas utilicé como “campanas de badajo”, no recuerdo si había campanas de este tipo en el conservatorio. Nuestro instrumento, la percusión, es muy cambiante en cuanto a la distribución del material en un set, seguro que hoy en día se puede encontrar una disposición más lógica de la que aparece en la partitura. La distribución de los instrumentos es una cuestión muy particular de cada intérprete...

J. B. Ll.: Este repertorio ya no se programa en los planes de estudio de los conservatorios. ¿Crees que debería recuperarse?

J. I.: Claro que sí. Este tipo de obras como *Vivencia* de Bertomeu deberían ser conocidas por los alumnos. Es un primer repertorio de la percusión en España que se ha quedado apartado y olvidado. Los percusionistas no tenemos un repertorio de compositores clásico, no tenemos una tradición histórica en cuanto a repertorio. Es por esto que siempre vamos a la última, a ver qué es lo último que se ha hecho para percusión. Muchos alumnos del conservatorio me vienen con obras nuevas que yo desconozco. Este repertorio de mi época se ha quedado algo desfasado pero sería muy interesante que los alumnos trabajasen alguna de estas obras de compositores españoles.

J. B. Ll.: Gracias por este tiempo.

J. I.: Ha sido un placer. Me alegra poder ayudarte.



## Entrevista con Tomás Marco

Día 22 octubre 2015, 11:30 hrs. Madrid

JOSÉ BALDOMERO: ¿Por qué surge en un principio esta idea de hacer una obra [*Floreal. Música celestial n° 2*] para un solo intérprete de percusión?

TOMÁS MARCO: Si, bueno, esto surge porque en aquella época yo estaba empezando mi carrera y estuve por Alemania estudiando con Stockhausen, fue el año que estuve con Stockhausen en Colonia de ayudante; conocí un poco antes a Siegfried Fink que entonces era un percusionista muy conocido, de los mejores de Europa, y actuaba muchísimo, tocaba mucho. Venía a España con cierta frecuencia, a Barcelona, y me pidió que le hiciera una obra. Fue esta obra la que hice y de verdad es que la planteé de una manera que quería que fuera un poco distinta a como se hacían las piezas de percusión. En esa época los compositores hacían dos tipos de piezas para percusión: por un lado explotaban la parte rítmica de la percusión que era muy novedosa evidentemente y que era lo que hacían las primeras obras de los de Estrasburgo y todo esto; y por otra parte las formas abiertas de tipo móvil como era el *Zyklus* de Stockhausen que fue imitado por todas partes. Yo lo que quise fue hacer otro tipo de percusión con no demasiado instrumental pero que cuidaba mucho el timbre, la manera de ataque, buscando cosas que no eran muy frecuentes, desde las bolitas de ping-pong hasta las cuchillas de afeitar, todo este tipo de cosas... La verdad es que a Fink le llamó mucho la atención, le gustó mucho. La estrenó en Núremberg en el 69 y luego la hizo bastante, la han hecho otros percusionistas, por supuesto. Hay un par de grabaciones por ahí de Pedro Estevan y me parece que hay otra también de Javier Joaquín.<sup>1</sup> De Pedro Estevan hay dos; hay una en LP y otra en microsuro que hizo con José Luis Temes...

J. B. Ll.: ¿El Grupo Círculo?

T. M.: El Grupo Círculo, efectivamente. Con el Grupo Círculo, y la que hicieron en Barcelona me parece que es Audiovisuales de Sarriá, que hizo una grabación entonces Xavier Joaquín. Seguí luego la amistad con Fink y les escribí luego a él y a Behrend,<sup>2</sup> que

---

<sup>1</sup> El compositor cita siempre a Xavier Joaquín como Javier, en castellano.

<sup>2</sup> Siegfried Behrend.

era un guitarrista de la época que hacían dúo, una obra para guitarra y percusión: *Miríada*, y bueno... pues esta es la historia de cómo la compuse y por qué la compuse.

J. B. LL.: ¿Trabajó directamente con el intérprete estos nuevos recursos?

T. M.: Bueno, fueron las ideas que yo iba teniendo, que se me ocurrían. Fink estaba en Alemania, era profesor en Wurzburg, aunque me parece que vivía en Stuttgart y a veces nos veíamos, pero bueno, durante la composición estábamos lejos, alguna cosa que tenía yo alguna duda le consultaba y le escribía alguna carta, entonces no había correo electrónico... En general, digamos que alguna consulta sí le hice pero no lo pude trabajar con él hasta el ensayo. En los ensayos siempre se suele trabajar sea con quien sea, siempre conviene estar y hablar un poco...

J. B. LL.: ¿Alguna grabación de referencia?

T. M.: La verdad es que él lo grabó en Alemania pero yo nunca tuve esa grabación. Entonces era muy complicado conseguir una grabación alemana [...]. Las grabaciones que hay tanto de Xavier como de Pedro Estevan son excelentes, o sea que... son de referencia en realidad porque son las que hay.

J. B. LL.: Todo este trabajo que estábamos hablando hacia el intérprete, los nuevos recursos ¿le creó dudas a Fink?

T. M.: No, a él le gustó la idea. Él estaba muy acostumbrado a que le hicieran muchas partituras, sobre todo los alemanes, llenas de trastos, mucho trasto y con mucha precisión rítmica. Y ésta le llamó la atención por el hecho de que en realidad el ritmo, en el sentido tradicional, no existe porque puede tomarse prácticamente el tiempo que quiera para hacer las cosas porque tiene, digamos, un ambiente y unos timbres. Y entonces eso le llamó mucho la atención porque no habían nacido hasta entonces obras de este tipo.

J. B. LL.: La obra creo que no marca un tempo específico...

T. M.: No hay un tempo de ningún tipo. Hay diferentes calderones, cuadrados picudos y redondos que duran unos más que otros, aunque tampoco es cuestión de que dure medio minuto cada uno...

J. B. LL.: La partitura especifica la duración de cada uno de ellos.

T. M.: Aproximado, entre más y menos, sí.

J. B. Ll.: ¿Cómo ha sido la recepción de la obra por parte de los intérpretes, del público y de los pedagogos?

T. M.: Bueno, la obra sí se ha tocado, ha habido buena recepción por los intérpretes. La han tocado bastante los percusionistas y el público siempre la ha aceptado bien. Yo nunca he tenido problemas con esta obra con el público. Con los pedagogos pues, la verdad, yo he tenido poca relación con los conservatorios... Di unas clases hace muchos años en el Conservatorio de Madrid, pero fueron unos tres años nada más... Pues la verdad es que no lo sé si los pedagogos se han interesado o no se han interesado por la obra. Sé que Fink la programaba en su conservatorio.

J. B. Ll.: ¿Y el referente más cercano para la obra? En general, tanto por cuestiones tímbricas...

T. M.: Bueno, el referente era el tipo de cosas que yo estaba haciendo en aquel entonces y mi trabajo con Stockhausen evidentemente.

J. B. Ll.: Por ejemplo: ¿fue un referente *Zyklus*?

T. M.: *Zyklus* en concreto no. Tenía como referente a Stockhausen pero procuraba evitar *Zyklus*. Conocía bien la obra, pero no quería hacer una obra tan complicada que hubiera que reescribirla cada vez que se hace, porque en realidad *Zyklus* es una obra que la gente digamos que toca de memoria entre comillas, porque los intérpretes tienen que hacerse una versión, no se puede tocar directamente de la partitura. Quería evitar ese tipo de cosas. Como referente, la música de Stockhausen pero en general, no su música para percusión. Yo tenía relación con los Percusionistas de Estrasburgo y poco después escribí la obra *Necronomicon*,<sup>3</sup> pero realmente... no, lo que hacían ellos en aquel entonces era muy diferente. Ellos llevaban entonces las obras de Maurice Ohana,<sup>4</sup> la de Miloslav Kabeláč,<sup>5</sup> obras que tocaban muchísimo, cosas de ese tipo...

J. B. Ll.: Todos estos nuevos recursos que utiliza en *Floreal*, ¿ya conocía usted algunos, estuvo investigando...?

T. M.: Estuve investigando, mirando los instrumentos, viendo si resultaban porque muchas de las cosas teóricamente no suenan o no resultan bien, o son feas. Algunos

---

<sup>3</sup> *Necronomicon* (Coreografía para seis percusionistas, 1971), duración: 18'.

<sup>4</sup> *Estudios Coreográficos* (1963).

<sup>5</sup> *8 Invenzioni* Op. 45, para percusión (1962-63).



recursos los usaba bastante en aquella época, los usaba al piano en piezas anteriores, usaba baquetas para crear un efecto, baquetas que eran una varilla que atravesaban unas pelotas de ping-pong y tienen un sonido un poco especial... Este tipo de cosas ya las tenía practicadas pero otras no, que son nuevas, por ejemplo el resultado de pasar una cuchilla por un plato, lo hice prácticamente para esta obra.

J. B. Ll.: Yo siempre que he visto la pieza he tenido esta duda personal: a la hora de interpretar el fragmento de las pelotas de ping-pong, ¿mejor insertarlas en una varilla, o dejarlas rebotar...?

T. M.: No, en este caso hay que rebotarlas, porque además tienen un componente aleatorio que es que las pelotas rebotan en el plato pero luego caen en algún sitio y hacen ruido también. Y ese es un componente aleatorio que también cuenta y que interesa.

J. B. Ll.: *Necronomicon* fue posterior. ¿Alguna aportación de esta pieza a *Necronomicon*?

T. M.: *Necronomicon* es una obra que tiene un planteamiento completamente distinto. Son cuatro movimientos que utilizan familias de instrumentos en cada uno y luego los junta. Tiene un arsenal tremebundo de instrumentos que pocas veces se ha reunido tanta percusión para eso... Los Percusionistas de Estrasburgo tenían de todo... Además, ellos solían acoplar la pieza en sus programas, la estrenaron así y luego la programaron varias veces junto con la obra de Xenakis *Persephassa* resultando un contraste escénico con *Persephassa* porque *Necronomicon* requiere una disposición frontal, como en un teatro, mientras que *Persephassa* es circular. Quizá por eso les acoplaba porque tenían dos formaciones diferentes, pero esta obra no tiene nada que ver con *Persephassa*. Yo *Persephassa*, de hecho, no la conocía hasta que se tocó junto con mi obra. Ya se había estrenado en Persépolis, pero hasta allí no me había ido... y todavía no había disco de *Persephassa*. Después fui bastante amigo de Xenakis, y es una obra que me gusta muchísimo, es espléndida.

J. B. Ll.: ¿Cuándo o cómo llega a España la obra? *Floreal*, porque la obra se estrenó en Alemania...

T. M.: Pues no sé exactamente cuándo fue, pero fue un poco después en un concierto que hizo en Barcelona Fink. Fink era muy amigo de Javier; bueno, Javier se consideraba discípulo de Fink y venía bastante. A Madrid vino, pero venía sobre todo a

Barcelona y yo creo que la estrenó en Barcelona. Tendría que mirarlo en mi registro porque yo, si me entero de una audición, la registro siempre. Evidentemente me faltan muchísimas porque hay cosas que se tocan y no me entero, pero en aquella época las tenía más controladas.

J. B. Ll.: La obra se encuentra seccionada con los recursos que va utilizando...

T. M.: Sí, porque una de las cosas que me planteé era que tenía que dar unos ciertos paseos para llegar al material, del vibráfono al plato, de aquí a allá... Entonces, digamos que la secuencia es el paso natural de un instrumento a otro.

J. B. Ll.: ¿Hay alguna dirección con los distintos de recursos para llegar al final con el arco?

T. M.: Bueno, es en principio pensar los recursos tímbricos que iba a utilizar y luego adaptar su secuenciación... la forma en realidad la da el hecho de la practicidad donde están los instrumentos. Se pueden poner de otra manera, evidentemente, pero es como salió.

J. B. Ll.: La parte final que es con los arcos... ¿Quiere representar alguna melodía en especial?

T. M.: No, la continuidad del timbre. Con la percusión o redoblas o no hay continuidad. En cambio, con el arco es una continuidad del sonido...

J. B. Ll.: Pero la sucesión de notas, la-sol-do...

T. M.: No. Me parecieron las más fáciles de hacer, y luego para tener unos intervalos que sin ser tonales son consonantes. No me interesaba tener una disonancia fuerte porque el arco es un tipo de sonido como muy etéreo y tal, y las disonancias se diluyen. Como pongas una séptima disminuida se oye casi como si fuera consonante...

J. B. Ll.: ¿Estaría bien cambiar algunos recursos hoy en día? Teniendo en cuenta que la técnica ha evolucionado...

T. M.: Pues, probablemente... Eso ocurre siempre. Para ciertas cosas hay que cambiar obligatoriamente, por ejemplo la electrónica, lo que hacíamos entonces con los aparatos es que ahora es imposible porque ni existen, ni existe la cinta magnetofónica tampoco, entonces... ahora hay que hacerlo todo digital.

J. B. Ll.: Me refería más a cambiar una baqueta de triángulo por una de lira más pequeña...

T. M.: Sí. Ahora hay baquetas que antes no existían. Antes eran blandas, duras y de tambor, y poco más...

J. B. Ll.: ¿Se podría ojear o tener una copia del manuscrito?

T. M.: Aquí tienes. De todas formas, la edición que hay es una fotocopia del manuscrito. Es exactamente igual, lo que pasa es que es más grande. La edición es más pequeña.

J. B. Ll.: ¿Las secciones son las mismas?<sup>6</sup>

T. M.: Es exactamente igual. Esto está hecho en papel vegetal, con lo cual...

J. B. Ll.: Bueno, pues poco más. Gracias.

---

<sup>6</sup> Estoy ojeando el original.

## **Comparación partituras *Floreal* (*Música celestial n° 2*), Tomás Marco**

Correo electrónico entre J. Baldomero Llorens y Tomás Marco

**Correo electrónico 1:** 15 febrero 2016, a las 7:12 PM<sup>1</sup>

Estimado Sr. Tomás Marco:

Le escribo de nuevo ya que me gustaría aclarar unas dudas en cuanto a la partitura de *Floreal*.

Usted me comentó que las dos partituras, la manuscrita y la editada por Fink, eran iguales pero he encontrado unas pequeñas diferencias que me gustaría aclarar. En este caso, le envío un documento word y ruego inserte sus respuestas en él. En el caso de que prefiera que nos volvamos a encontrar en Madrid para responder a estas dudas, concertamos cita sin ningún problema.

[...]

Gracias por su tiempo.

Att. J. Baldomero Lloréns.

**Correo electrónico 2:** 18 febrero 2016, a las 6:32 PM<sup>2</sup>

Estimado amigo,

Gracias por lo a fondo que se ha estudiado la obra y las variantes de las partituras.

Aquí le contesto las dudas que no se si despejaré del todo pues hace tantísimo tiempo que no todo lo recuerdo con exactitud.

De todas maneras era un momento muy aleatorio en el que cada versión acababa por tener muchas variantes y donde la aportación del intérprete podía ser muy amplia.

[...] Un cordial saludo

---

<sup>1</sup> Correo electrónico de J. Baldomero Llorens a Tomás Marco.

<sup>2</sup> Correo electrónico de Tomás Marco a J. Baldomero Llorens.

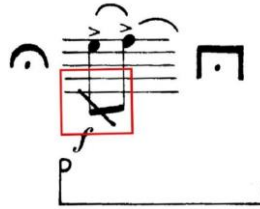
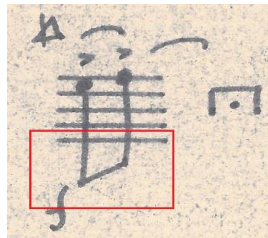
Expongo a continuación las diferentes preguntas, con los ejemplos gráficos y las respuestas aportadas por Tomás Marco:

- J. BALDOMERO LLORENS: La partitura manuscrita carece de leyenda. ¿Tuvo esta edición alguna leyenda, así como un gráfico de colocación de instrumentos? ¿Cómo sabía el percusionista con esta partitura qué recursos utilizar y a qué recurso técnico correspondía cada gráfico?
- TOMÁS MARCO: El manuscrito tenía una hoja explicativa que se ha extraviado.<sup>3</sup>
  
- J. B. Ll.: Los símbolos que aparecen en la partitura manuscrita, ¿son herencia de los creados por Siegfried Fink en su *Tabulatur 72*, inventados por el autor o aportados de otras composiciones de la época? ¿Cuáles?
- T. M.: En algunos casos, provienen de charlas con Siegfried Fink, pero la *Tablatura* no estaba aún publicada.
  
- J. B. Ll.: En la leyenda de la edición de Fink, se indica unos intervalos para preparar el vibráfono con diversos objetos (pequeño cascabel, crótalo, vaso y moneda ligera); en la partitura manuscrita no hay indicación alguna de la preparación del vibráfono: ¿en principio se pensó la obra sin preparación, fue una aportación posterior, y en qué momento?
- T. M.: El problema es la hoja perdida, pero eso (la preparación del vibráfono) no estaba.

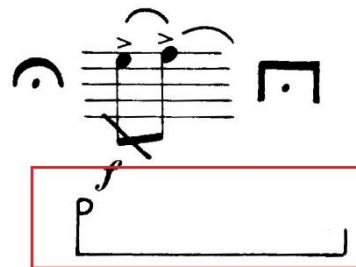
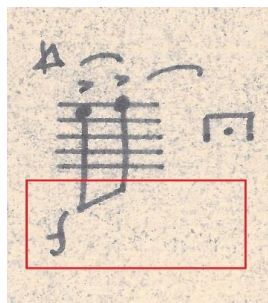
---

<sup>3</sup> Como hemos visto anteriormente, la hoja correspondiente a la leyenda manuscrita se ha podido recuperar gracias a la colaboración de Pedro Vicedo, anterior profesor de percusión del Conservatorio Superior “Manuel Castillo” de Sevilla.

- J. B. Ll: Página 1. Sistema 2, gesto 3. ¿Falta raya de “tan rápido como posible” o son dos corcheas sin “tan rápido como posible”?



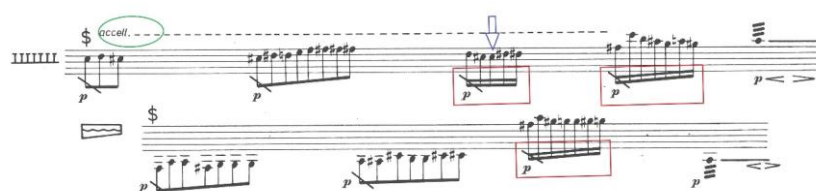
- T. M.: Creo recordar que falta la raya.
- J. B. Ll: Sistema 2, gesto 5. ¿Cuándo se usa el pedal en la obra? No hay indicaciones de pedal en el vibráfono en la partitura manuscrita, exceptuando las notas largas con redoble y las indicadas con una ligadura para dejar resonar. Las indicaciones de pedal en la edición de Siegfried Fink no coinciden con el manuscrito. ¿Qué es lo más correcto en cuanto al uso del pedal?



- T. M.: Creo que esa indicación es una aportación de Siegfried Fink.
- J. B. Ll.: Página 2. Sistema 1. Gesto 3 del crótalo y siguientes en crótalo y vibráfono. Hay una diferencia entre los valores de nota en cada una de las ediciones. Mientras que en la manuscrita no aparece ningún cambio, en la edición de Fink las notas cambian de valor de corcheas a semicorcheas, añadiendo también un *acellerando*.

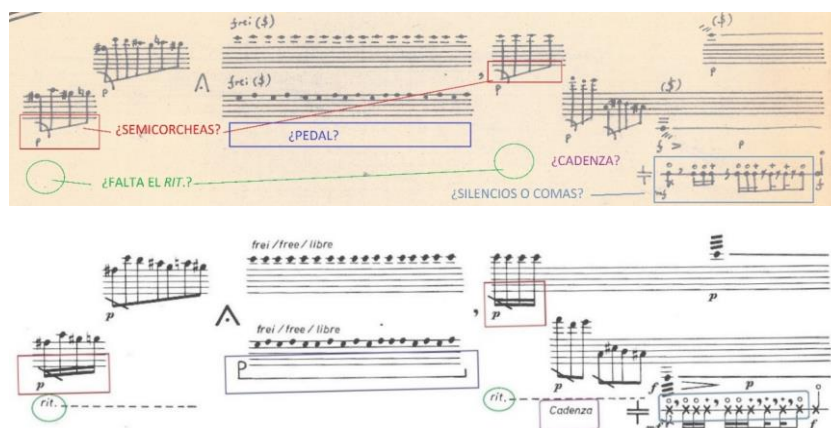
En cuanto a las alteraciones, el tercer gesto del crótalo tiene un doble do y el primero de ellos es sostenido. ¿Afecta la alteración a todo el gesto o sólo a la nota indicada?

No hay ninguna indicación de pedal en el vibráfono en ninguna de las dos ediciones, ¿hay que usar el pedal?



— T. M.: El acelerando no estaba en el original. Las dos notas do repetidas, uno es sostenido y otro natural (faltaría el becuadro para mayor aclaración). En principio, no habría que usar el pedal, pero puede decidirse por el intérprete.

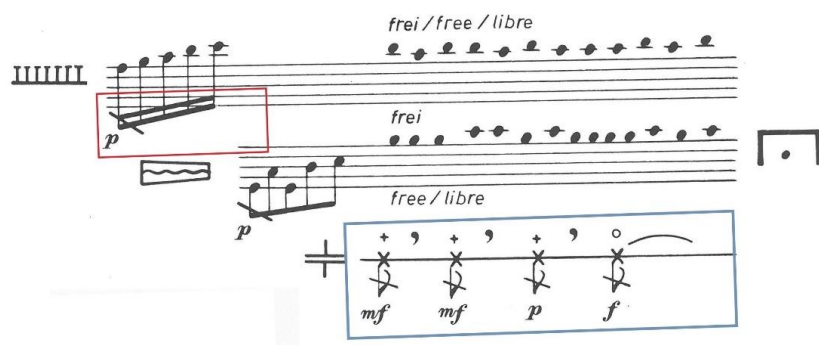
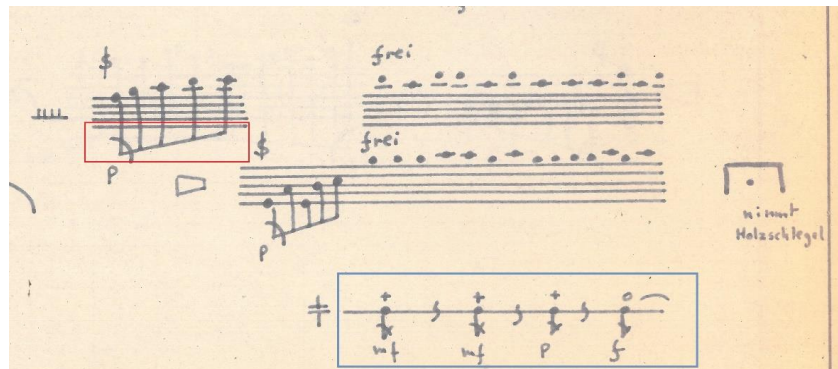
— J. B. Ll: Página 2, Sistema 2. Al igual que en la anterior duda, aquí aparece un *ritardando* y una reducción en los valores de nota. ¿Faltan las semicorcheas y el *ritardando*? Lo mismo ocurre en el gesto 4 en crócalos, aparecen valores de nota de semicorcheas y un *ritardando*. ¿Falta las semicorcheas y el *ritardando*?



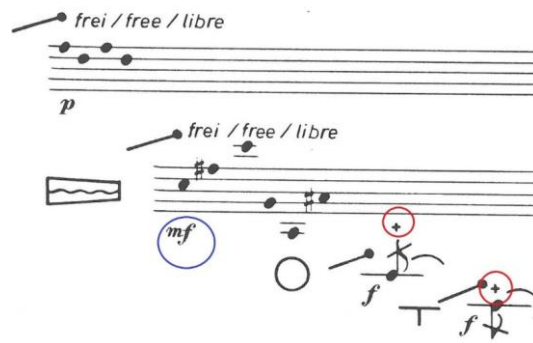
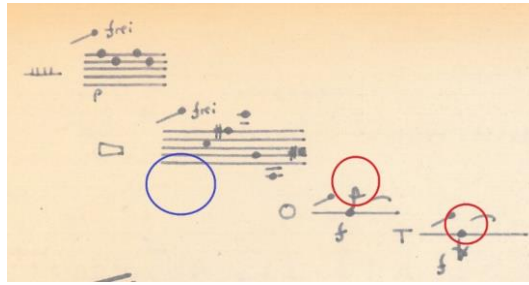
- T. M.: La misma respuesta que el punto anterior.
  
- J. B. Ll.: La indicación de *Cadenza* no aparece en la partitura manuscrita ¿es correcta? En el caso de que la indicación sea correcta, ¿qué significado tiene aquí esta *Cadenza*?
- T. M.: No es correcta. Seguro que yo no puse lo de *Cadenza* y no estoy muy seguro de qué indica.
  
- J. B. Ll.: No hay una claridad en cuanto a las pausas que separan las notas en el charles. ¿Son silencios de corchea, conformando así un ritmo con dirección; o son comas de respiración, dando a este ritmo una sensación más interrumpida?
- T. M.: Son comas de respiración.
  
- J. B. Ll.: El gesto central indicado como *free*, ¿va con o sin pedal? Hay diferencia en cuanto a la grafía de ambas ediciones y el uso del pedal.
- T. M.: El pedal es a gusto del intérprete.
  
- J. B. Ll.: Página 2, final. Gesto de los crócalos. Vuelve a haber discrepancia en cuanto al valor de las notas. En la manuscrita aparecen valores de corchea mientras que en la editada aparecen de semicorchea. ¿Cuál es la correcta?



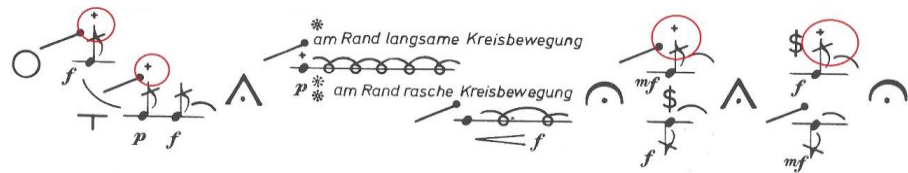
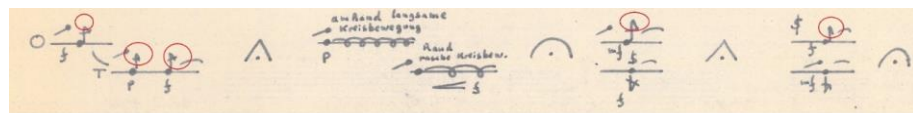
Al mismo tiempo, veo de nuevo confusión en cuanto al ritmo del charles: ¿Son silencios de corchea o comas de respiración?



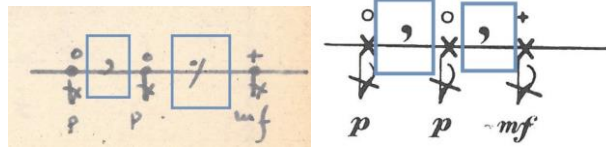
- T. M.: Misma respuesta que lo anterior, son comas de respiración.
- J. B. Ll.: Página 3. Gesto vibráfono: En la partitura original no aparece ningún matiz; sin embargo sí aparece un *mf* en la editada. ¿Es correcto este matiz de *mf*?
- T. M.: El matiz de *mf* puede valer.
- J. B. Ll.: En los golpes siguientes de tam-tam y plato suspendido, aparece una contradicción técnica en las indicaciones. Por una parte, el signo (+) indica golpe cerrado con el charles que al aplicarlo en estos instrumentos los interpreto como golpes secos (*dead stroke*). Por otra parte, al tener la ligadura, comprendo que hay que dejar vibrar. Son dos indicaciones contradictorias para la interpretación. ¿Cuál de las dos es la correcta?



- T. M.: Los golpes con la crucecita deben ser secos, sobra la ligadura.
- J. B. Ll.: Página 3. En los golpes al principio del sistema 2 de tam-tam y plato suspendido, ocurre lo mismo que en los anteriores. ¿Son apagados (+) o hay que dejar vibrar? Lo mismo ocurre en los siguientes golpes de tam-tam del mismo sistema.



- T. M.: Igual respuesta que la pregunta anterior.
- J. B. Ll.: Página 3. Gestos del final. No hay claridad en cuanto a los silencios del diseño de charles. ¿Son comas o silencios?



- T. M.: Son comas de respiración.
  
- J. B. Ll.: Página 4. En el sistema 3, aparece un mi# al final del pasaje de vibráfono. ¿Se queda como mi#, con lo que se repetiría nota (mi# - fa), o es un error? En caso de error, ¿qué nota sería?
- T. M.: Es un error. Tiene que ser mi natural.
  
- J. B. Ll.: Para interpretar el pasaje de las pelotas de ping-pong al principio de la página 4, ¿se dejan rebotar o se pueden insertar en una varilla? ¿Cuál es su consejo en este pasaje?
- Se ha hecho de las dos maneras, incluso dejando rebotar la pelota libremente, dejando que después caiga. Para estos pasajes, también valdría insertarlas en una varilla metálica.

Gracias.

## Entrevista con José Luis Temes

Día 9 de febrero de 2015, 16:00 horas. Madrid.

JOSE BALDOMERO LLORENS: Durante la década 1960-70, los compositores españoles descubrieron el mundo de la percusión. ¿Qué ocurrió para que los compositores comenzaran a componer masivamente para percusión?

JOSE LUIS TEMES: En parte, aquí en España, fueron los Percusionistas de Estrasburgo. Vinieron dos veces y yo creo que les pillé la segunda. Fue decisivo, absolutamente fundamental. Fueron ellos los que impusieron esa manera de un percusionista rodeado de 200 cosas. Aunque el *Concierto para Percusión* de Jolivet tiene bastantes instrumentos no deja de ser un concierto de batería, unos chismes alrededor. Lo de estar así, con “200 instrumentos”, lo impusieron los de Estrasburgo, que fue un concierto inolvidable. Actuaron en Madrid, Toledo y Granada (si no recuerdo mal...) Hay un estudio mío sobre ello, una cronología sobre la llegada de las grandes obras de percusión en España tanto desde el punto de vista de las obras de fuera como de la creación de aquí, cuando conocen a Tomás Marco, a Luis de Pablo... Se publicó en la ORCAM, en el estreno del Concierto de Carlos Cruz de Castro.<sup>1</sup>

En cuanto al Aula de Percusión, el paso de Cristóbal Halffter por el Conservatorio de Madrid fue fugaz, sólo unos meses, pero lo único importante que hizo Halffter fue insistir administrativamente en la Cátedra de Percusión. Gracias a él se creó la Cátedra que ocuparía J. M. Martín Porrás. De Cristóbal Halffter es la primera obra significativa de Percusión y orquesta que son los *Dos Movimientos para Timbal y Cuerdas* (no es orquesta completa) y que iba a dirigir Argenta, pero falleció la semana anterior del estreno. El programa que se editó para el concierto el día del estreno es una esquila de luto hacia Argenta. Creo recordar que al final lo dirigió Cristóbal.

J. B. Ll.: Hablando de la enseñanza oficial aquí en Madrid... ¿qué había antes de la creación de la asignatura de percusión en el Conservatorio?

---

<sup>1</sup> TEMES, Jose Luis: *Cuando las baquetas comenzaron a hacer historia*. Notas al programa del concierto homenaje a J. M. Martín Porrás. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, 23 de enero de 2012.

J. L. T.: Yo eso ya no te lo puedo decir tanto porque me incorporé algo después de su creación, pero básicamente había que estudiar por libre, con un maestro que conocías, con clases particulares, hablabas con el timbalero de la orquesta y te daba unas clases... Recuerdo que en Valencia, Roberto Campos, que residió muchos años por América, estaba ya dando clases por libre. Aquí en Madrid, Martín Porrás tuvo que partir de cero (editar los libros que eran cinco pero solo se publicaron tres...). Más tarde necesitó cubrir una demanda que él no cubría, que era la batería, y fue la razón por la que entró en contacto con “Regolí” (ahora tiene unos 81 años y era absolutamente un fuera de serie. Pocas personas he admirado yo tanto como a “Regolí” y le sigo considerando mi maestro). Quedó claro que él, “Regolí”, no era su auxiliar aunque en pura teoría administrativa eran dos profesores de dos materias diferentes. Eso nunca se pudo mantener a todos los efectos y quedó claro que Martín Porrás era el catedrático y “Regolí” el profesor auxiliar. Llevaban dos líneas diferentes. Nunca se entendieron demasiado bien, se respetaron pero no se entendieron bien. Cada uno llevaba su línea de trabajo.

J. B. Ll.: El Grupo de Percusión de Madrid se creó en el seno del Aula de Percusión del Conservatorio...

J. L. T.: Sí. La primera actuación es en octubre de 1976. Se presenta en el Círculo Catalán de Madrid, en la Plaza de España. El origen del grupo de percusión de Madrid es el siguiente: en mayo del 76 nos reunimos unos cuantos de la cátedra de Martín Porrás para dar un concierto de percusión como no se había hecho nunca. Parecía mentira que una cátedra que ya entonces tenía diez años justos, no se había hecho nunca un concierto de percusión, ni siquiera en el propio conservatorio. Le pregunté a Martín Porrás que por qué no se había hecho algo y me contestó porque no había surgido. Entonces decidimos hacer un concierto de percusión. En la primera parte hicimos obras varias de grupo de percusión y en la segunda parte dirigía yo la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bartok, con Ana Guijarro y Sebastián Mariné al piano, y Antonio Cócera y Félix Castro a la percusión. Fue mi primera vez como director en un escenario. El concierto gustó mucho, gustaron mucho las obras de percusión de la primera parte y entonces nos planteamos hacer un grupo. En ese verano nos fuimos, un grupo muy original de compañeros – Vicente Redondo, Ismael Castelló, Pedro Roperó, Javier Benet (todos de la RTVE), Pedro Estevan y yo– a dos conciertos en una pequeña gira que hacíamos

en Lisboa y Estoril, llevando como directores a Paco Guerrero y Luis de Pablo. Hicimos dos programas, entre los que se encontraba *Acte Préalable* de Paco Guerrero, y *Zurezko Olerkia* de Luis de Pablo. Dos conciertos con obras muy importantes. A la vuelta, Pedro y yo decidimos montar el grupo. En septiembre nos dedicamos a ello y lo montamos el Grupo de Percusión de Madrid con la gente que estaba terminando la carrera. Dimos el primer concierto en octubre y fuimos a visitar a Tomás Marco que era el responsable de grabaciones de RNE. En esta conversación nos dijo que había un gran hueco que llenar con todas estas obras que se estaban estrenando, que había un gran movimiento de grupos de percusión a nivel europeo y que aquí no había representación. De momento nos dio una primera grabación para la *Tocata* de Carlos Chávez que no estaba en el fondo de RNE, y después otras cosas de grupo como las *Microformas* de Cristóbal Halffter, *Necronomicon* de Tomás Marco... Entonces hicimos un convenio para estas grabaciones. El hueco artístico y compositivo existía, sólo había que ocuparlo.

J. B. Ll.: Estas piezas que has comentado (*Acte Préalable* y *Zurezko Olerkia*) son obras bastante complejas técnicamente. ¿Cuál era la recepción técnica por parte de los percussionistas de este momento? ¿Eran excesivamente avanzadas para el nivel técnico del Conservatorio?

J. L. T.: No. Había ya una generación de gente que demandaba este nivel de interpretación. En estos años se produce una cesura entre los percussionistas de toda la vida (los Armengol, los Redondo, Luis Vicente...) que poco a poco se fueron quedando técnicamente atrás, percussionistas de toda la vida que se quedaron en el tambor, el bombo, los platillos y los timbales, mientras una nueva generación iba saliendo y demandando una música llamada contemporánea. Un nombre que se ha quedado fuera de los circuitos y que nadie se acuerda de citarle pero que fue un pionero interpretando fue Joaquín Anaya. Es un nombre que se está olvidando injustamente. Anaya hizo mucho en ese momento temporal, año más o menos en el que se funda el LIM, grupo del que fue su primer percussionista. La primera persona que llevó *Zyklus* de manera constante por España fue Joaquín Anaya.

J. B. Ll.: El 25 de enero de 1978 se interpretó *Zyklus* en el concierto realizado por el Grupo de Percusión de Madrid en la Fundación Juan March. ¿Quién fue el intérprete de esta obra?

J. L. T.: Fue Ricardo Valle, hoy percusionista de la Sinfónica. Lo de la Juan March fue un ciclo de cuatro conciertos donde interpretamos el estreno en España de *Ionisation*,<sup>2</sup> *Improvisation sur Mallarmé* de Boluez... fueron varios conciertos entre 1978 y 1979. Si no recuerdo mal fueron 21 obras las obras que estrenamos en Madrid, estrenos absolutos que se hicieron para el grupo, títulos, fechas de estreno... tengo un listado de todo. Llevábamos en repertorio también algunas obras de multipercusión como *Psappha* de Xenakis, *Tensión-Relax* de Guinjoan, *C-3* de Carlos Cruz de Castro... Todo esto en el ámbito de Madrid. Luego teníamos relación con Xavier Joaquín, quien intentó poner en marcha un grupo de percusión en Barcelona y no cuajó hasta bastante después. Nos propuso hacer cosas con él de solista (percusión solista y grupo de percusión) pero nunca se llevó a término. Yo tenía una buena relación personal con Xavier Joaquín, aunque sólo toqué una vez con él en el Palau, cuando hicimos el *Concierto para Percusión y Orquesta* de Pere J. Puértolas. Nos conocimos y nos tratamos mucho hasta que nos dio un infarto a los dos casi el mismo día. Como anécdota, hay tres músicos que entramos en la UVI, si no el mismo día, en el plazo de tres días, en agosto del 95: Enrique Macías, Xavier Joaquín y yo. Enrique y Xavier han fallecido (quiso el cielo que yo esté ahora aquí contigo...), y a mí me hicieron una operación a corazón abierto.

Xavier era muy buen tipo, muy buen percusionista, muy respetuoso, nunca hubo rivalidad. Tras muchos intentos consiguió poner en marcha algunos proyectos, por ejemplo interpretar la obra de Josep Soler: *Sonidos de la noche*, esta es una obra pionera que está escrita para Siegfried Fink. Otra obra que nosotros hicimos varias veces pero que no funciona muy bien que se llama *Música para tres percusionistas* de Benguerel, creo que son las obras de ensemble más antiguas, y en Cataluña, para nuestro grupo, Mestres Quadreny escribió *Xac*. El autor nos explicó sobre el título de la obra (en catalán y valenciano la palabra “sac” significa “saco”). Era una pena que las obras que estaban escribiendo los catalanes teníamos que tocarlas el grupo de Madrid por falta de un grupo en Barcelona. En aquella época no existía esa rivalidad absurda del momento presente. También del País Vasco, Antón Larrauri, escribió para nosotros *Norabait* (1979), para cuando

---

<sup>2</sup> El dato es erróneo ya que el estreno en España de *Ionisation* se realizó el 22 de febrero de 1966 en el Aula de Música del Ateneo de Madrid. (cf. página 53 de este trabajo).

nosotros compramos el primer juego de gongs que llegó a España. Larrauri quedó fascinado con este sonido y compuso una obra en que los gongs estaban puestos sobre un bastidor en manera de mesa. Es una pena que todo ese repertorio se ha perdido, que yo sepa nunca se ha vuelto a tocar. La estrenamos en Granada, en el auditorio Manuel de Falla, se iba a hacer en el patio de los Arrayanes pero al final fue en el Auditorio. Cuando vinieron los de Estrasburgo a Granada, se fue la luz, y estuvo el concierto interrumpido durante mucho tiempo. Finalmente se apañó una luz de emergencia y los de Estrasburgo aceptaron seguir tocando a pesar de la pésima iluminación. *Necronomicon* se estrenó en penumbra, fue mágico, con mucho encanto.

J. B. Ll.: Mucho de este repertorio ya no se interpreta, se ha perdido, tanto el de percusión sola como el de grupo de percusión...

J. L. T.: Sí, es una pena... He intentado moverlo pero es complicado...

J. B. Ll.: Gracias por todo. Buenas tardes.

J. L. T.: Buenas tardes.





## Entrevista con Pedro Vicedo

Día 8 de octubre de 2016, 17:30 horas. Sevilla

JOSE BALDOMERO LLORENS: El Aula de Percusión de Madrid se creó en 1965. ¿Cuál era la manera de estudiar percusión antes de que existiera esta especialidad en el conservatorio?

PEDRO VICEDO: Ignoro cómo podía ser la enseñanza de la percusión hasta estas fechas. La idea que se tenía (en general) por aquellos tiempos era la de que un señor tocaba los timbales, otro la caja, otro los platos y otro el bombo. Por aquellos años no todo el mundo podía estudiar música en un conservatorio puesto que los medios, tanto económicos como de infraestructura, eran más bien escasos y, a no ser que vivieras cerca de una gran ciudad o tuvieras algún medio de locomoción, aún así, suponía un gran esfuerzo el poder llevar a cabo dichos estudios.

J. B. LL.: ¿Y el material pedagógico? ¿Existía específicamente para multipercusión?

P. V.: El material pedagógico con el que yo estudié en el Conservatorio Superior de Música de Madrid consistía básicamente en unos apuntes, (los cuales tenías que copiarlos a mano, puesto que en aquellos tiempos no existían las fotocopiadoras) y que el propio profesor, D. José M<sup>a</sup> Martín Porrás, había escrito. Consistían en una serie de estudios para timbales, caja y multipercusión. Además para reforzar nuestro aprendizaje, disponíamos de los 12 estudios de caja de J. Delécluse, y los 20 estudios de timbales, así como el Método de Vibráfono de este mismo autor.

Este era todo el material con el que contábamos para nuestro aprendizaje.

J. B. LL.: Para los conocimientos de percusión de este período, ¿representaba un gran reto abordar una obra de multipercusión como *Vivencia*?

P. V.: Como ya he dicho anteriormente el profesor Martín Porrás, por medio de sus apuntes de multipercusión nos había ya iniciado en esta materia, así como en las técnicas extendidas que sobre los instrumentos de percusión existían en aquellos tiempos, fruto de la incesante labor de los compositores de vanguardia e intérpretes especializados en música contemporánea, unos por su labor e investigación sonora, y los otros por su rigor e inteligencia a la hora de resolver e

interpretar algunos retos técnicos. Por lo que, nos animaba también y nos introducía a nosotros a explorar e investigar las técnicas extendidas básicas, de las muchas y variadas que existen, para los distintos instrumentos de percusión, así como algunas de sus posibles nomenclaturas.

Además, que yo recuerde, para finalizar los estudios superiores de percusión teníamos que interpretar, entre otras obras, *Zyklus*, de Karlheinz Stockhausen.

J. B. Ll.: ¿Cómo te llegó la partitura de *Vivencia*?

P. V.: Fue por parte de mi profesor, José M<sup>a</sup> Martín Porrás, quien me pasó la partitura del Sr. Bertomeu y me dijo que me la preparara porque yo iba a hacer el estreno de esta obra y que sería en Segovia. Por lo demás, de cómo llegó a su poder nunca me lo dijo. O si me lo dijo, yo no lo recuerdo. Me imagino que se la ofertarían a otros percusionistas y que a lo mejor no podrían hacerla por problemas de agenda pero, los profesionales de la percusión en aquellos tiempos, no estaban mucho por la labor de interpretar música contemporánea. Éramos los jóvenes quienes nos enfrentábamos a los nuevos proyectos, en parte por su novedad y porque también se nos había inculcado otro concepto de lo que era la especialidad de percusión.

Por otro lado, los percusionistas de esa época empezaban a tocar algo de láminas dentro de lo que es el repertorio orquestal, mi generación fue de las primeras en recibir la formación y dominio integral de los instrumentos de láminas tanto a dos como a cuatro baquetas. Siendo el método de Jacques Delécluse, el vehículo formador de dichos instrumentos de láminas.

J. B. Ll.: La obra fue escrita en 1970 para la I Semana de Música de Madrid, pero al final no se estrenó en este festival y tuvo que esperar un año más. ¿Sabes por qué no se estrenó la obra en 1970?

P. V.: No lo sé, no sabía este dato que me apuntas... Que yo recuerde en aquella época se programaban bastantes conciertos de dicha música. Fue como una explosión. Y compositores como Tomás Marco, Halffter, Benaola, Luis de Pablo, etc. empezaron a emerger sus composiciones con esta estética musical. Los lugares donde se hacían eran en salas pequeñas como el Ateneo o el Colegio Mayor San Juan Bautista de Madrid.

J. B. Ll.: ¿Y los instrumentos?

P. V.: Los instrumentos con que toqué esta obra me los cedió el Conservatorio Superior de Música de Madrid, que por aquel entonces estaba a la espalda del Teatro Real, en la Plaza de Isabel II. Como ya podrás suponer, en aquellos años pocos éramos los alumnos que podíamos permitirnos el lujo de disponer de un material de percusión completo. A lo más que podías aspirar (y con gran sacrificio) era a comprarte un vibráfono de segunda mano, cosa algo difícil porque apenas había esta clase de instrumentos en el mercado y los nuevos resultaban carísimos para nuestro poder adquisitivo. Por lo que fue el propio Conservatorio quien me facilitó los instrumentos.

Te puedes imaginar la que organicé para dar este concierto. Búsqueda del medio de transporte de ida y vuelta a Segovia, con todos los kilómetros de por medio, sin ninguna ayuda, y luego tocar el concierto. Fue una experiencia y una aventura, de la que a pesar de todo, guardo un grato recuerdo.

El concierto fue compartido con el Quinteto de Viento Cardinal.

J. B. Ll.: He encontrado ciertas divergencias en cuanto al título de la partitura: ¿Es *Vivencias* en plural, o *Vivencia* en singular?

P. V.: Yo creo que es *Vivencias*, en plural. La obra venía con una portada impresa que perdí, y la copia que yo te pasé la hice yo a mano.

J. B. Ll.: ¿Te sugirió el compositor una disposición de instrumentos o ya venía en la partitura?

P. V.: La partitura, que yo recuerde, no traía una disposición de instrumentos ni tampoco tuve un trabajo previo con el compositor. Fue mi profesor quien me aconsejó para la interpretación de la obra que la disposición de los instrumentos (después de probar varias opciones) estuviera organizada de manera circular por ser la única que te permite acceder a todos los instrumentos cómodamente durante el transcurso de la misma.

Como bien sabes, la obra comienza con un redoble con glisando en los timbales para luego continuar con una escala cromática en el vibráfono y finalizar con un golpe en un plato suspendido. A continuación tenías que cambiar al xilófono, y ya continuaba la obra. Esto te permitía un movimiento de 360 grados entorno a los instrumentos.

J. B. Ll.: En cuanto a las baquetas: ¿qué baquetas usaste y cuál fue la solución para las baquetas de *cluster*?

P. V.: Las baquetas que utilicé son las que tenía en ese momento y que requería la obra: unas baquetas de timbales, unas de xilófono, las de vibráfono y las baquetas de *cluster* que construí yo mismo ya que en el mercado español no existían dichas baquetas.

La construcción de las mismas la realicé aprovechando un par de baquetas de caja viejas cortándolas, poco más o menos por la mitad para aprovechar su parte más ancha, e incrustar una varilla de madera que sirviera de mango y añadirle un pequeño tubo de goma para que tuviera un mejor agarre.

J. B. Ll.: ¿Hubo un trabajo con el compositor?

P. V.: No. Nunca tuve contacto con el compositor. Me hubiera gustado mucho haber podido tener algún contacto con él, pero no se por qué, no se dió la ocasión, ni siquiera lo conocí personalmente.

La información de la que yo disponía en ese momento del compositor se limitaba a que era el director de la Banda de Música Militar del Ministerio de Marina.

J. B. Ll.: ¿En qué otras ocasiones interpretaste la obra?

P. V.: Esta obra la he interpretado infinidad de veces y siempre que he podido disponer del instrumental apropiado para tal finalidad. Es una obra que permite al percusionista exhibir su versatilidad en los instrumentos que aglutina la misma, haciendo resaltar y conjugar los diferentes timbres que en sí encierra dicha composición.

J. B. Ll.: Actualmente existe una falta de interés por el primer repertorio para multipercusión de los compositores españoles. ¿A qué crees que es debido?

P. V.: En mi opinión, no creo que sea una falta de interés por ese repertorio; más bien me inclino a pensar que al existir actualmente tal cantidad y variedad de obras para este apartado instrumental, pienso que se ha dejado un poco de lado. No obstante, y en lo referente a la multipercusión, para preparar una obra es necesario disponer de un instrumental que no todos los alumnos poseen personalmente. Por lo general su preparación debe realizarse en el propio conservatorio y, hasta donde

yo se, muy pocos de estos centros educativos superiores disponen de una infraestructura idónea para el montaje de esta clase de repertorio (cuando menciono la falta de infraestructura me estoy refiriendo a las cabinas de estudio). A pesar de estas dificultades de infraestructura, la impronta que nos inculcó nuestro predecesor y “padre” de la percusión en nuestro país, D. José M<sup>a</sup> Martín Porrás, nos ha guiado y estimulado siempre para hacer frente a todas estas contrariedades.

J. B. Ll.: Muchas gracias por tu colaboración.

P. V.: Ha sido una satisfacción poder aportar mi punto de vista.



## **ANEXO II**

### **DOCUMENTO ADMINISTRATIVO DE ELISEO MARTÍ CANDELA Y CARTA DE JOAN LAMOTE DE GRIGNON.**

Los documentos que incluyo en este anexo han sido aportados por Montserrat Martí gracias a la colaboración de Montserrat Gonzalvo Martí, hija y nieta respectivamente de Eliseo Martí Candela.

El primero de los documentos que apporto corresponde al nombramiento de Eliseo Martí Candela como profesor de la Escuela Municipal de Música (tres páginas). La importancia de este documento reside en datar la contratación de un profesor oficial de percusión para la Escuela Municipal de Música de Barcelona en el año 1945, veinte años antes que en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

El segundo de los documentos corresponde a la carta redactada por Joan Lamote de Grignon el 7 de mayo de 1938 elogiando la profesionalidad de Eliseo Martí y solicitando su nombramiento como Profesor de la Banda Municipal de Barcelona con carácter interino en la especialidad de timbales.





# AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

## NEGOCIADO DE PERSONAL

### Asuntos Generales e Indeterminados

978

La Excmo. Comisión Municipal Permanente en sesión celebrada el día 10 de enero de 1945, adoptó entre otros, el siguiente acuerdo:

" que las Cátedras y clases especiales que figuran en el Plan del Calendario Decreto de 15 de junio de 1942 que no se hallan establecidas en la Escuela Municipal de Música y que no se pueden acumular a ningún Profesor de la Escuela por no existir enseñanzas similares o profesores con preparación especializada, se confíen a personalidades del mundo musical de Barcelona, especialistas en la materia, los cuales las desempeñarán con carácter de Encargados de Curso. Estas enseñanzas se podrán confiar a los Profesores que se relacionan en el documento número 2 (que se acompaña) y con la gratificación que se consigna, que es la que por clases similares perciben los Profesores de la Escuela."

"que todas las designaciones con su correspondiente gratificación que se consignan en la Proposición aprobada, tanto por aumento de horario como por acumulación de clases, como por encargo de cursos, como por cursillos, serán por un año, que se entenderá sucesivamente prorrogado si el Ayuntamiento no acuerda lo contrario, previo informe del Director de la Escuela Municipal de Música.- Y que dichas gratificaciones sean satisfechas a los interesados por diversas partes. "

L o que

se comunica a V. para su conocimiento y efectos procedentes.

Dios guarde a V. muchos años.

Barcelona, 22 de febrero de 1945.

EL JEFE DE LA SECCION DE  
GOBERNACION, Actual.,

*F. de V. Petron*

Sr. D. Eliseo Martí.-



Relación de las Cátedras y clases vacantes que figuran en el Plan de Conservatorios Superiores de Música consignadas en el Decreto de 15 de junio de 1942, con los especialistas a los que se confían en calidad de Encargados de Curso, y las gratificaciones anuales que se les asigna:

Música de Cámara, B. Juan Massiá Prat . . . . .	5.160	ptas.
Vihuela Histórica y su literatura (Curso Superior) - D. Emilio Pujol . . . . .	5.160	"
Canto (escuela general) y Canto lírico y Dramático (teatro).- D <sup>a</sup> . <i>Concepción Callas</i> . . . . .	5.160	"
Saxofón, D. Marcelino Bayer Gaspar, Profesor de la Orquesta Municipal . . . . .	4.200	"
Timbales e instrumentos rítmicos, D. Eli-seo Martí, Profesor de la Orquesta Municipal . . . . .	1.200	"
<hr/>		
Total	20.880	ptas.

Barcelona, 10 de enero de 1945.

EL TENIENTE DE ALCALDE DELEGADO  
DE CULTURA.

=T. CARRERAS =



( es copia y traducción )

Tal como fué comunicado oportunamente a esta Consejería, se ha producido en esta Banda, una vacante por defunción del "timbalero" titular D. JUAN ISERN PUJOL.

La importancia de esta plaza en un organismo como la Banda Municipal, exige que se proceda con urgencia a cubrir la vacante con carácter interino, en expectativa que las circunstancias permitan hacerlo en la forma reglamentaria.

Estima el firmante, que sería una gran adquisición para la Banda Municipal, el ingreso en la misma, del Profesor D. ELISEO MARTÍ CANDELA, músico excelente y "timbalero" admirable, así conceptuado por los más famosos Directores de orquesta que han venido actuando hace una quincena de años, al frente de la orquesta del Liceo y de la "Pablo Casals".

Este es también el criterio del abajo firmado, que ha podido valorar personalmente desde los mismos lugares, las magníficas aptitudes del mentado Profesor MARTÍ CANDELA. Este Profesor, cuenta 48 años de edad; sobrepasando por lo tanto, el máximo fijado en el Reglamento especial de la Banda Municipal para el ingreso en esta Corporación; pero el hecho de que no se trata de un instrumento de viento sino de percusión, - en tal caso la actuación profesional está menos supeditada al estado del aparato respiratorio - y las condiciones excepcionales que posee el Profesor aludido, son circunstancias que aconsejan al firmante;

PROPONER el nombramiento de Profesor de la Banda Municipal, con carácter interino y con las reservas acordadas con anterioridad por la Comisión de Cultura a propuesta de esta Dirección, a favor del Ciudadano D. ELISEO MARTÍ CANDELA, con el haber correspondiente al Grupo IV. del Escalafón de la Banda.

EL DIRECTOR DE LA BANDA MUNICIPAL

7/5/38/

FIRMADO.

J. Lamote de Grignon.

HONORABLE CIUDADANO CONSEJERO DEL NEGOCIADO DE CULTURA. CIUDAD



### ANEXO III

#### **CRONOLOGÍA DE SUCESOS OFICIALES DE LA PERCUSIÓN EN ESPAÑA. FUENTE: BOE Y BOPM.**

Tomando como referente la legislación oficial, en la siguiente tabla indico en orden cronológico los hechos aparecidos en diversos documentos de publicación oficial con el fin de radiografiar parte de la historia de la percusión en España. Esta tabla pretende estudiar la evolución de la percusión y la creación de las diferentes plazas de percusión de conservatorios, orquestas y bandas municipales, siempre desde la postura de plazas creadas en el ámbito de la administración.

En la tabla he recogido los datos de fecha de publicación y lugar geográfico donde se crea la plaza, así como el número y la página correspondiente del Boletín Oficial del Estado. En los apartados de Norma Jurídica o Disposición Administrativa, y Contenido he realizado un resumen del texto publicado con los datos que he considerado más relevantes, destacando los nombres de quienes han sido partícipes tanto como opositores o como jurado.

El período temporal se inicia en el Decreto de 15 de junio de 1942 por ser ésta la primera norma administrativa en oficializar la asignatura de Percusión, creando de esta manera la especialidad en los conservatorios. Si bien esta tabla termina el 16 de abril de 1985, una fecha que supera el límite temporal de esta investigación, ésta queda abierta a la inclusión de nuevos datos que completen un documento que aporta una perspectiva de la evolución de la percusión en España.





**CRONOLOGÍA DE SUCESOS OFICIALES DE LA PERCUSIÓN EN ESPAÑA. FUENTE: BOE Y SIMILARES.**

Fecha	Norma o disposición	Lugar	Contenido	Nº y página
4 julio 1942	DECRETO de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación.	Madrid	<i>Artículo tercero:</i> – Las enseñanzas que se cursarán en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid serán las siguientes: [...] <p>B) Clases especiales: [...] Timbales e instrumentos rítmicos.</p>	BOE 185. 4838
16 febrero 1944	DECRETO de 26 de enero de 1944 por el que se crea en Barcelona un Conservatorio Superior de Música y Declamación.	Barcelona	Artículo primero. – Se crea en Barcelona un Conservatorio Superior de Música y declamación. <p>Artículo segundo. – Las funciones docentes del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Barcelona serán asumidas de modo exclusivo: para la enseñanza de la Música, por la Escuela Municipal de Música y el Conservatorio del Liceo; [...]</p>	BOE 47. 1382
22 febrero 1945	AYUNTAMIENTO DE BARCELONA. NEGOCIADO DE PERSONAL. Contratación de Eliseo Martí Candela como Encargado de Curso.	Barcelona	“Que las Cátedras y clases especiales [...] se confían a personalidades del mundo musical de Barcelona, especialistas en la materia, los cuales desempeñarán con carácter de Encargado de Curso.”	Documento personal Eliseo Martí
6 enero 1946	ORDEN de 21 de diciembre de 1945 por la que se nombra Profesores de la Orquesta Nacional a los señores que se relacionan y declarando desiertas varias plazas de los instrumentos que se citan.	Madrid	Este Ministerio ha resuelto [...] nombrar Profesores de la Orquesta Nacional, en virtud de oposición, para los instrumentos que se determinan, a los señores siguientes: <p>Percusión: Don José María Martín Porrás.</p>	BOE 6. 217
14 julio 1947	DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES. Declarabdo admitidos definitivamente a los aspirantes que se indican como opositores a plazas vacantes de Profesores de la Orquesta Nacional	Madrid	Esta Dirección general ha resuelto declarar definitivamente admitidos a las oposiciones convocadas [...] a los aspirantes siguientes: <p>Timbal: D. Luis Vicente Sánchez-Beato</p>	BOE 195. 3957
20 septiembre 1947	ORDEN de 10 de septiembre de 1947 por la que se nombramn Profesores de la Orquesta Nacional a los señores que se citan.	Madrid	Timbal: Don Luis Vicente Sánchez Beato	BOE 263. 5197
28 enero 1964	ORDEN de 14 de enero de 1964 por la que se establece en el Real Conservatorio de Música de Madrid la asignatura de «Instrumentos de percusión» (timbales, instrumentos rítmicos y similares).	Madrid	En el Decreto orgánico de Conservatorios de 15 de junio de 1942 figura [...] la asignatura de «Timbales e instrumentos rítmicos» sin que hasta la fecha haya sido establecida con carácter oficial en el Centro indicado. [...] este Ministerio ha resuelto: 1º Establecer con carácter oficial en el Real Conservatorio de Madrid la	BOE 24. 1256

			enseñanza de «Instrumentos de percusión» (timbales, instrumentos rítmicos y similares), con el grado de enseñanza especial, preceptuado por el Decreto de 15 de junio de 1942. 2º [...] adopte las medidas oportunas para la provisión interina de la plaza, así como para la convocatoria de un curso intensivo, de enero a junio, de matrícula oficial extraordinaria.	
26 febrero 1964	ORDEN de 11 de febrero de 1964 por la que se establece con carácter oficial en el Conservatorio de Música de Valencia la asignatura de «Instrumentos de percusión (timbales e instrumentos rítmicos)»	Valencia	[...] Este Ministerio ha resuelto autorizar el establecimiento oficial en el Conservatorio de Música de Valencia de la asignatura de «Instrumentos de percusión (timbales e instrumentos rítmicos)», autorizándose al mismo tiempo al centro indicado para que eleve propuesta de Profesor para dicha enseñanza en la categoría de Profesor especial	BOE 49. 2625
19 marzo 1964	RESOLUCIÓN de la Dirección General de Bellas Artes por la que se convoca un cursillo intensivo de la asignatura «Instrumentos de percusión (Timbales e instrumentos rítmicos)» en el Real Conservatorio de Madrid	Madrid	Como complemento y desarrollo de la Orden Ministerial de 14 de enero último, que estableció con carácter oficial en el Real Conservatorio de Música de Madrid la enseñanza de «Instrumentos de percusión (Timbales e Instrumentos rítmicos)» autorizo al centro indicado para la convocatoria de un cursillo de dicha asignatura [...]	BOE 68. 3655
11 abril 1964	ORDEN de 14 de marzo de 1964 por la que se autoriza el establecimiento oficial en el Conservatorio de Música de Murcia de la asignatura de «Timbales e instrumentos rítmicos de percusión»	Murcia	[...] Este Ministerio ha resuelto autorizar el establecimiento oficial en el Conservatorio Profesional de Música de Murcia de la asignatura de «Timbales e instrumentos rítmicos de percusión», autorizándose al mismo tiempo al centro indicado para que eleve propuesta de Profesor Interino para dicha enseñanza en la categoría de Profesor Especial	BOE 88. 4573
1 marzo 1965	ORDEN 4 febrero por la que se adscribe una dotación de Profesor especial del Real Conservatorio de Música de Madrid a la asignatura «Instrumentos de Percusión» [...]	Madrid	“Este ministerio ha resuelto que la dotación de la plaza de Profesor Especial de «Cultura general y literaria en relación con la música y el arte» del citado Real Conservatorio se amortice en dicha asignatura y pase a ser adscrita a la de «Instrumentos de Percusión».	BOE 51. 3191
20 abril 1965	ORDEN 5 de Abril por la que se convoca a concurso-oposición una plaza de Profesor Especial de «Instrumentos de percusión» del real Conservatorio de Música de Madrid	Madrid	Convocatoria de plaza y publicación de condiciones que deben cumplir los aspirantes	BOE 94. 5774
2 agosto 1965	RESOLUCIÓN de la Dirección General de Bellas Artes por la que se hace pública la relación de aspirantes admitidos al concurso-	Madrid	Aspirantes admitidos: D. Julio Magro Domínguez	BOE 183. 10885

	oposición a la plaza de Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Real Conservatorio de Música de Madrid		D. José María Martín Porras	
18 noviembre 1965	ORDEN de 2 de octubre de 1965 por la que se adscribe una dotación de Profesor especial en el Conservatorio de Música de Valencia a la asignatura de «Instrumentos de percusión»	Valencia	Vacante en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia una dotación de Profesor especial, anteriormente adscrita a la asignatura de «Dicción y lectura expresiva». [...] Este Ministerio ha resuelto que la expresada dotación pase a ser adscrita a la asignatura de «Instrumentos de percusión» [...]	BOE 276. 15610
25 enero 1966	ORDEN de 23 de diciembre de 1965 por la que se nombra el Tribunal que ha de juzgar el concurso-oposición a una plaza de Profesor Especial de «Instrumentos de percusión» del Real Conservatorio de Música de Madrid	Madrid	Presidente: D. Regino Sainz de la Maza  Vocales Catedráticos: Don Gerardo Gombau Guerra, Don Enrique Massó Ribot, Don Salvador Norte Villar. Vocal especializado de entre la propuesta en terna del Consejo Nacional de Educación: Don Carmelo Alonso Bernalola.	BOE 21. 877
16 marzo 1966	RESOLUCIÓN del Tribunal del concurso-oposición a la plaza de Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Real Conservatorio de Música de Madrid por la que se convoca a los señores opositores y se anuncia el programa de los ejercicios	Madrid	Se convoca a los señores aspirantes admitidos [...] para que comparezcan el próximo 11 de abril, a las doce treinta de la mañana, en el Conservatorio de Música de Madrid [...]  Los ejercicios de la oposición, cuyo orden de realización determinará el Tribunal, serán los siguientes [...]	BOE 64. 3163
21 marzo 1966	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente al concurso-oposición libre para proveer quince plazas de Profesores de la Orquesta municipal (dos de percusión)	Barcelona	El «Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona» número 55, de 5 de marzo de 1966, publica íntegras las bases que han de regir en el concurso-oposición libre para proveer quince plazas de Profesores de la Orquesta Municipal (dos de percusión)	BOE 68. 3353
30 mayo 1966	ORDEN de 12 mayo de 1966 por la que se nombra Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Real Conservatorio de Música de Madrid a don José María Martín Porras	Madrid	Este Ministerio ha acordado aceptar la propuesta del Tribunal y nombrar Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Real Conservatorio de Música de Madrid a don José María Martín Porras, [...]	BOE 128. 6757
6 marzo 1967	RESOLUCIÓN de la Dirección General de Bellas Artes por la que se anuncia oposición libre para proveer plazas en la Orquesta Nacional	Madrid	Se convoca una plaza de percusión	BOE 55. 3073
1 junio 1967	RESOLUCIÓN de la Dirección General de Bellas Artes por la que se hace pública relación de admitidos y excluidos en las oposiciones para cubrir plazas de profesores de la Orquesta Nacional	Madrid	Admitidos percusión: Don Enrique Llácer Soler, Don Felicísimo Sacristán Ramos y Don Agapito Toral González  Excluidos provisionalmente: Don Julio Magro Domínguez	BOE 130. 7474

7 julio 1967	RESOLUCIÓN de la Dirección General de Bellas Artes por la que se publica la lista definitiva de admitidos y excluidos a plazas de Profesores de la Orquesta Nacional	Madrid	Declarar definitivamente admitidos a los siguientes señores:  Admitidos percusión: Don Enrique Llácer Soler, Don Julio Magro Domínguez, Don Felicísimo Sacristán Ramos y Don Agapito Toral González	BOE 161. 9530
7 septiembre 1967	ORDEN de 20 de agosto de 1967 por la que se resuelve la oposición convocada a varias plazas de Profesores de la Orquesta Nacional por Orden de 22 de febrero de 1967	Madrid	Este Ministerio ha resuelto nombrar a los siguientes señores: Percusión: Don Julio Magro Domínguez	BOE 214. 12512
12 Febrero 1968	ORDEN de 5 de diciembre de 1967 por la que se convoca concurso-oposición para la provisión de la plaza de Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Conservatorio de Música de Valencia.	Valencia	Convocatoria del concurso-oposición y publicación de las bases	BOE 37.2082
24 febrero 1968	ANUNCIO  Oposiciones para proveer 32 plazas de profesores de la Banda Municipal  (Tres plazas de percusión)	Madrid	Admitidos: Don Joaquín Anaya Garrido, Don Francisco Javier Joaquín Planes, Don Santiago Rico García, Don Eduardo Sánchez Arroyo, Don Juan Pedro Ropero Castrillo y Don José Sanjuán Simal	BOPM nº 48
5 abril 1968	RESOLUCIÓN de la Dirección General de Bellas Artes por la que se hace pública la relación de aspirantes admitidos al concurso-oposición a la plaza de Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Conservatorio Profesional de Música de Valencia	Valencia	Aspirantes admitidos:  D. Roberto Campos Fabra  D. Ismael Castelló Armengol  D. Mauricio Izquierdo Gómez  D. Juan Pedro Ropero Castrillo	BOE 83. 5097
28 febrero 1969	ORDEN de 13 de febrero de 1969 por la que se declara caducado el concurso-oposición convocado para la provisión de la plaza de Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Conservatorio de Música de Valencia y se abre un nuevo plazo de admisión de solicitudes a la expresada convocatoria.	Valencia	Transcurrido el plazo de un año [...] desde la convocatoria por Orden ministerial de 5 de diciembre de 1967 («Boletín Oficial del Estado» del 12 de febrero de 1968) del concurso-oposición [...] sin haber comenzado los ejercicios  Este Ministerio ha resuelto declarar caducada la expresada convocatoria y abrir un nuevo plazo de admisión de solicitudes [...]	BOE 51. 3105
28 marzo 1969	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer catorce plazas de Profesor de la Banda Municipal de Música (una de percusión)	Barcelona	El «Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona» número 113, de 12 de mayo de 1969, publica íntegras las bases que han de regir en la oposición libre para proveer catorce plazas de Profesor de la Banda Municipal de Música (una de percusión)	BOE 127. 8262
28 Abril 1969	RESOLUCIÓN de la Dirección General de Bellas Artes por la que se hace pública la relación de aspirantes admitidos al concurso-oposición a la plaza de Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Conservatorio Superior de Música de Valencia.	Valencia	Terminado el plazo de admisión de solicitudes de aspirantes al concurso-oposición a la plaza [...] Don Gerardo Cardona Lliso, quien se unirá con los mismos derechos a los aspirantes ya admitidos por Resolución de 23 de marzo de	BOE 101. 6390

			1968 («Boletín Oficial del Estado» de 5 de abril.	
3 noviembre 1969	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer 14 plazas de Profesor de la Banda Municipal de Música	Barcelona	Una plaza de percusión. Admitidos a oposición: D. Agustín García Chale D. Javier Joaquín Planes D. Victoriano Jorge Garrido	BOE 263. 17119
12 Mayo 1970	ORDEN de 1 de abril de 1970 por la que se convoca nuevamente a concurso-oposición la plaza de Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Conservatorio Superior de Música de Valencia	Valencia	2.º Convocar nuevamente a concurso-oposición la citada plaza, rigiéndose por las mismas normas de la convocatoria publicada en «Boletín Oficial del Estado» de 12 de febrero de 1968	BOE 113. 7394
04 Agosto 1970	ORDEN de 22 de junio de 1970 por la que se nombra el Tribunal que ha de juzgar el concurso-oposición para una plaza de Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Conservatorio Superior de Música de Valencia	Valencia	Tribunal: Presidente: Don Manuel Castillo Navarro-Aguilera Vocales Catedráticos de designación automática: Don Tomás Andrade de Silva y Don José María Cervera Lloret Vocal Profesor especial: Don José María Martín Porrás	BOE 185. 12353
17 Septiembre 1970	RESOLUCIÓN de la Dirección General de Bellas Artes por la que se declara concluso el nuevo plazo de admisión de solicitudes al concurso-oposición para la provisión de una plaza de Profesor especial de «Instrumentos de percusión» vacante en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, sin la presentación de ningún aspirante	Valencia	Terminado el nuevo plazo de admisión de solicitudes [...] Esta Dirección General hace pública la declaración de concluso el plazo indicado sin la presentación de ningún nuevo aspirante	BOE 223. 15347
11 Febrero 1971	RESOLUCIÓN del Tribunal del concurso-oposición a una plaza de Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Conservatorio Superior de Música de Valencia por la que se convoca a los aspirantes admitidos	Valencia	Se convoca a los señores admitidos [...] para que comparezcan el día 3 de mayo próximo a las doce de la mañana en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [...]	BOE 36. 2259
28 abril 1971	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Madrid por la que se convoca oposición para proveer las diecinueve plazas de Profesores de la Banda Municipal	Madrid	Se convoca una plaza de percusión	BOE 101. 6846
24 mayo 1971	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer diez plazas de Profesor de la Banda Municipal de Música (un percusión <i>sic.</i> )	Barcelona	Bases de la oposición publicadas en el «Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona» número 107, de 5 de mayo de 1971	BOE 123. 8215
6 Julio 1971	ORDEN de 28 Mayo de 1971 por la que se nombra a don Roberto Campos Fabra Profesor especial de «Instrumentos de percusión» del Conservatorio Superior de Música de Valencia en virtud del concurso-oposición	Valencia	Visto el expediente del concurso-oposición [...] Este ministerio ha acordado, previa aprobación del expediente y aceptación de la propuesta unánime del Tribunal, nombrar a Don Roberto Campos Fabra Profesor especial de «Instrumentos de percusión»	BOE 160.11084

			del Conservatorio Superior de Música de Valencia	
10 agosto 1971	ANUNCIO Oposiciones para proveer 19 plazas de Profesores de la Banda Municipal (Una plaza de percusión)	Madrid	[...] se hace público la relación de los señores que han sido admitidos a la oposición:  Una plaza de percusión: Don Santiago Rico García  Eliminado por no presentarse al reconocimiento médico: Don Juan García Iborra	BOPM nº 189
7 marzo 1972	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer diez plazas de Profesor de la Banda Municipal de Música	Barcelona	Una plaza de percusión Admitidos a oposición: <sup>1</sup> D. Agustín García Chale  D. Francisco Javier Joaquín Planes	BOE 57. 3986
12 abril 1972	RESOLUCIÓN de la Dirección General de Bellas Artes por la que se publica la relación provisional de aspirantes admitidos y excluidos a la oposición convocada para proveer diez plazas de Profesores de la Orquesta Nacional	Madrid	Admitidos a oposición.  Una plaza de Timbal y Percusión: Don Enrique Llácer Soler y Don Eduardo Sánchez Arroyo	BOE 88. 6496
18 mayo 1972	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer siete plazas de Profesor de la Orquesta Municipal (una de percusión)	Barcelona	El «Boletín Oficial» de la Provincia de Barcelona, número 101, de 27 de abril de 1972, publica íntegras las bases y programas que han de regir la oposición libre para proveer siete plazas de Profesor de la Orquesta Municipal (una de percusión)	BOE 119. 8714
26 diciembre 1972	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer siete plazas de la Orquesta Municipal (un percusión)	Barcelona	Publicación de aspirantes admitidos: <sup>2</sup>  D. Francisco Javier Joaquín Planes	BOE 309. 23055
1 febrero 1973	ORDEN de 4 de diciembre de 1972 por la que se publica la relación de aprobados en la oposición libre para cubrir diez plazas <sup>3</sup> de Profesores de la Orquesta Nacional convocada por Orden de 7 de diciembre de 1971.	Madrid	[...] se desprende que superaron las pruebas:  Una plaza de timbal y percusión: Don Enrique Llácer Soler	BOE 28. 1833
24 agosto 1973	ORDEN del 27 de julio de 1973 por la que se nombran Profesores de la Orquesta Nacional de España en virtud de oposición libre.	Madrid	Superadas las pruebas selectivas [...] Este Ministerio ha tenido bien a nombrar Profesores de la Orquesta nacional de España [...] a los candidatos relacionados seguidamente:  Percusión: Don Eduardo Sánchez Arroyo y Don Juan García Iborra	BOE 203. 17046

<sup>1</sup> Los nombres no vienen especificados por especialidades. Es posible que haya más percusionistas entre el listado de admitidos a oposición.

<sup>2</sup> Los nombres no vienen especificados por especialidades. Es posible que haya más percusionistas entre el listado de admitidos a oposición.

<sup>3</sup> Sólo una plaza de percusión.

10 septiembre 1973	Resolución del ayuntamiento de Valencia referente a la oposición para proveer plazas de Profesor de la Banda Municipal [...]	Valencia	Se convoca una plaza de percusión	BOE 217. 17822
9 marzo 1974	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Valencia por la que se eleva definitiva la lista provisional de aspirantes admitidos y excluidos a la oposición para proveer plazas de Profesor de la Banda Municipal	Valencia	Una plaza de percusión. Aspirantes admitidos: D. Juan Carrascosa Solaz D. Manuel Tomás Gil D. Ángel Huerta Martínez	BOE 59. 4916
8 agosto 1974	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Madrid por la que se convoca oposición para proveer 24 plazas de Profesores de la Banda Municipal	Madrid	Se convoca una plaza de percusión	BOE 189. 16337
13 diciembre 1974	RESOLUCIÓN del ayuntamiento de Madrid referente a la oposición convocada para proveer 24 plazas de Profesores de la Banda Municipal	Madrid	[...] se ha ce pública la lista provisional de aspirantes admitidos:  Don Joaquín Anaya Garrido, Don Javier José Benet Martínez, Don José Mario Moral y Don Dionisio Villalba Corral	BOE 298. 25367
4 febrero 1975	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Madrid referente a la oposición convocada para proveer 24 plazas de Profesores de la Banda Municipal.	Madrid	Se hace público que el Tribunal calificador estará constituido de la siguiente forma:  Del Real Conservatorio de Música: Don José María Martín Porrás  De la Banda Municipal: Don José María Martín Porrás  Miembros suplentes del tribunal calificador:  Del Real Conservatorio de Música: Don Enrique Llácer Soler  De la Banda Municipal: Don Francisco Puerto Collado	BOE 30. 2382
12 febrero 1975	RESOLUCIÓN del tribunal calificador de la oposición para proveer 24 plazas de Profesores de la Banda Municipal del Ayuntamiento de Madrid por la que se convoca a los opositores para los ejercicios de la oposición.	Madrid	Los opositores de percusión son convocados a las nueve de la mañana en la Academia de la Banda Municipal, instalada en la calle Imperial número 8, el día 15 de marzo.	BOE 37. 3014
3 abril 1975	RESOLUCIÓN del tribunal calificador de la oposición para proveer veinticuatro plazas de Profesores de la Banda Municipal del Ayuntamiento de Madrid	Madrid	Se hace público que el Tribunal [...] propuesta a favor de los opositores que se relacionan a continuación para que sean nombrados Profesores de la Banda Municipal [...]  Percusión: Don Joaquín Anaya Garrido	BOE 80. 6786
18 abril 1978	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer siete plazas de técnico medio, [...] (Profesor de la Orquesta Municipal: una de percusión)	Barcelona	El «Boletín Oficial» de la Provincia número 71, de 24 de marzo de 1978, publica las bases íntegras y programa que han de regir la oposición libre para proveer siete plazas de	BOE 92. 8857



			Profesor de la Orquesta Municipal (una de percusión)	
3 noviembre 1978	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer siete plazas de la Orquesta Municipal (una de percusión)	Barcelona	Publicación de aspirantes admitidos: <sup>4</sup>	BOE 263. 25214
17 enero 1979	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer cuatro plazas [...] (Profesores de la Banda Municipal: dos de percusión)	Barcelona	El «Boletín Oficial» de la Provincia número 5, de 5 de enero de 1979, publica íntegras las bases que han de regir la oposición libre para proveer cuatro plazas [...] (Profesores de la Banda Municipal: dos de percusión)	BOE 15. 1245
4 julio 1979	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer cuatro plazas [...] (Profesores de la Banda Municipal: dos de percusión)	Barcelona	Publicación de aspirantes admitidos: <sup>5</sup>	BOE 159. 15285
25 octubre 1979	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer una plaza de Profesor especial del Conservatorio Superior Municipal de Música (percusión)	Barcelona	El «Boletín Oficial» de la Provincia número 241, de 8 de octubre de 1979, publica íntegras las bases que han de regir la oposición libre para proveer una plaza de Técnico medio [...] (Profesor especial del Conservatorio Superior Municipal de Música, percusión)	BOE 256. 24834
1 enero 1980	RESOLUCIÓN del Ayuntamiento de Barcelona referente a la oposición libre para proveer una plaza de Profesor especial del Conservatorio Superior Municipal de Música (percusión)	Barcelona	[...] ha sido admitido el siguiente aspirante: Don Francisco Javier Joaquín Planes	BOE 1. 16
1 junio 1983	Orden de 25 de mayo de 1983 por la que se nombra funcionarios de carrera del Cuerpo de Profesores Auxiliares de Conservatorios de Música [...] a los opositores que han superado las fases del concurso-oposición, libre y restringido, convocado por Orden de 26 de abril de 1982.	Madrid y Sevilla	Enrique Llácer Soler (Conservatorio de Madrid) Pedro Vicedo Beneyto (Conservatorio de Sevilla) Javier José Benet Martínez (Conservatorio de Madrid) Juan García Iborra (Conservatorio de Madrid)	BOE 130. 15274
14 julio 1984	ORDEN de 10 de julio de 1984 por la que se convoca oposición, [...] para cubrir plazas en la Orquesta Nacional de España	Madrid	Se convoca una plaza de percusión	BOE 168. 20765
16 abril 1985	Resolución de 3 de abril por la que se convocan pruebas selectivas de Profesores titulares para la Orquesta Nacional de España	Madrid	Dos plazas de percusión	BOE 91. 10026

BOE: Boletín Oficial del Estado/ BOPM: Boletín Oficial de la Provincia de Madrid

<sup>4</sup> Los nombres no vienen especificados por especialidades. Es posible que haya más percusionistas entre el listado de admitidos a oposición.

<sup>5</sup> Los nombres no vienen especificados por especialidades. Es posible que haya más percusionistas entre el listado de admitidos a oposición.

## ANEXO IV

### RAFAEL GUILLÉN: LA RAÍZ DEL GESTO. SONETOS I, III, VI Y VIII

Rafael Guillén

La raíz del gesto

#### *I. Hubo una vez un hombre*<sup>1</sup>

Hubo una vez un hombre. De su origen  
tomó carne la duda y la esperanza.  
Para las dos nació. No las alcanza.  
No va en ninguna. Ambas lo dirigen.

Sólo pide unos clavos que lo fijen  
a las dos, una esponja y una lanza.  
Inestable es el fiel de la balanza;  
por ellas yerra y ellas lo corrigen.

Hubo una vez un hombre. Poco hubo.  
no estuvo ni en la carne donde estuvo.  
Pasó una vez. Más ha pasado el viento.

Y si poco es dudar y esperar menos,  
para elegir final, todos son buenos.  
Hubo una vez un hombre. No hay más cuento.

---

<sup>1</sup> GUILLÉN, Rafael: “La Raíz del gesto”, en *Rafael Guillén. Obras completas*, volumen 1, Granada: Editorial Almed, 2010, p. 362.

Rafael Guillén

La raíz del gesto

*III. Mi abolengo*<sup>2</sup>

Yo no soy más que un hombre. Ya es bastante.  
Nací del grito de la tierra herida.  
Me pusieron delante de la vida  
y me llevó la vida por delante

Nací de un amplio gesto, de un desplante  
genial, de un ademán de despedida,  
de un hachazo en la carne, de una huida,  
de un retazo de algo, de un sobrante.

He entregado mi nada de tal modo  
que, sin tener qué dar, lo he dado todo.  
Nací porque nací. Es mi abolengo

un cruce de holganza y el capricho.  
Y no soy más que un hombre. Ya lo he dicho.  
Medidme por las cosas que no tengo.

---

<sup>2</sup> GUILLÉN, Rafael: “La Raíz del gesto”, en *Rafael Guillén. Obras completas*, volumen 1, Granada: Editorial Almed, 2010, p. 364.

Rafael Guillén

La raíz del gesto

*VI. La forma de la angustia*<sup>3</sup>

He venido a deciros que no puedo  
decir más que la forma, el modo, el caso,  
la apariencia tal vez, el clima acaso  
de esta trampa tenaz en que me enredo.

He venido a deciros que me quedo  
en el umbral; que está cerrado el paso.  
Amigos, yo lo sé. Lleno está el vaso  
pero no sé de qué. Y este es mi miedo.

Y quisiera decir que es su presencia  
el nudo de la náusea y la violencia.  
La angustia misma no hay quien la describa.

Es como plomo y asco derretidos.  
Como un alud de pájaros podridos  
que nos empuja lento y nos derriba.

---

<sup>3</sup> GUILLÉN, Rafael: “La Raíz del gesto”, en *Rafael Guillén. Obras completas*, volumen 1, Granada: Editorial Almed, 2010, p. 367.

Rafael Guillén

La raíz del gesto

*VIII. Oración final*<sup>4</sup>

No tengo más que un gesto; ya lo has visto.  
Un gesto que no llega ni a postura.  
No me queda ya más de esta aventura  
que corro cuando pienso o cuando existo.

Alguna vez tendrás. Por eso insisto,  
seca mi terquedad, casi locura:  
sólo me queda un gesto, en esta oscura  
conciencia que aún confía en lo imprevisto.

Porque es cierta tu vuelta, me apresuro  
a decírtelo claro. Y es seguro  
que tú, como señor, no escuchas nada.

Cuando llegues, aquí estaré: impasible.  
Sólo me queda un gesto y es posible  
que me lo rompas de una bofetada.

---

<sup>4</sup> GUILLÉN, Rafael: “La Raíz del gesto”, en *Rafael Guillén. Obras completas*, volumen 1, Granada: Editorial Almed, 2010, p. 369.

## ANEXO V

### *LE PRIE-DIEU SUR LA TERRASSE.* SECCIONES Y SUB-SECCIONES


Traducción: J. Baldomero Llorens


#### Sección A

The percussionist arrives. He places himself in front of the large bass-drum, which is brightly illuminated. The rest remain in total darkness. He triggers the stop-watch. He contemplates the bass-drum with hands crossed, immobile.

*El percusionista llega. Se posiciona frente al bombo mayor que se encuentra ligeramente iluminado. El resto del espacio debe encontrarse en total oscuridad. Pone en marcha el cronómetro. Contempla el bombo con las manos cruzadas, inmóvil.*

#### Sección B

B.1. – He takes the largest cow-bell and places it on the skin \_\_\_\_\_  ;

*Coge el cencerro grande y lo coloca sobre el parche \_\_\_\_\_  ;*


B.2. – he takes the superballet mallet. He bends over the cow-bell and he put his face in it;  
*coge la baqueta superballet. Se agacha hacia el cencerro y pone su cara en él;*


B.3. – he begins to move the superballet mallet slowly over the cow-bell with his right hand;  
*comienza a mover la baqueta superballet lentamente sobre el cencerro con su mano derecha;*

B.4. – the percussionist sings (huuu) imitating the “glissandi” of the superballet mallet, always with his face in the cow-bell;  
*el percusionista canta (huuu) imitando el “glissando” de la baqueta superballet, siempre con su cara en el cencerro;*

B.5. – continuing with this previous step, the percussionist moves the cow-bell over the skin, with his left hand (always maintaining his face in the cow-bell); he sometimes presses the cow-bell against the skin, resulting in “glissandi”;

*continuando con el paso anterior, el percusionista mueve el cencerro sobre el parche, con su mano izquierda (siempre manteniendo su cara en el cencerro); por momentos, hará presión con el cencerro sobre el parche, resultando un “glissando”;*

B.6. – the percussionist sometimes use his left forearm as a mute; this should be done no more than three times and for brief moments (see sign: ).


*El percusionista usará su antebrazo como una sordina; este gesto debe hacerse no más de tres veces y por breves momentos (ver el signo: )*


## Sección C

C.1. – The percussionist gets up from his previous position (with regard to the bass-drum);

*El percusionista se levanta desde su posición anterior (con respecto al bombo);*

C.2. – he raises the cow-bell over the skin with his left hand, allowing the rim of the cow-

bell to touch the skin: ;

*levanta el cencerro sobre el parche con su mano izquierda, permitiendo que el borde del cencerro toque el parche:  ;*

C.3. – he hits the cow-bell with the vibraphone mallets, with his right hand;

*golpea el cencerro con una baqueta de vibráfono, con su mano derecha;*

C.4. – he hits and does drum rolls on the cow-bell, always changing the distance between the rim of the bell and the skin: sometimes the rim skinning the skin, sometimes placed at a distance, but never very fast. At other times, he presses bell against the skin. All this must be done slowly;

*golpea y redobla en el cencerro, siempre cambiando la distancia entre el borde del cencerro y el parche: en ocasiones el borde raspa el parche, otras se toca más*

*alejado, pero nunca con rapidez. En otras ocasiones, presiona el cencerro sobre el parche. Todo esto debe hacerse con lentitud;*

- C.5. – towards the middle of this passage [C], the percussionist places a coin on the skin. Before ending, he noiselessly removes the coin and goes on with his playing;

*hacia la mitad de este pasaje [C], el percusionista coloca una moneda sobre el parche. Antes de acabar, quita la moneda en silencio y continúa con la interpretación;*

- C.6. – the percussionist ends this passage by suddenly and loudly hitting the skin with the cow-bell rim.

*el percusionista concluye esta sección golpeando de manera súbita y fuerte el parche con el borde del cencerro.*

## **Sección D**

- D.1. – The percussionist places the cow-bell and the mallet on the table;

*El percusionista deja el cencerro y la baqueta sobre la mesa;*

- D.2. – he presses the skin strongly with his hands, making the bass-drum breath 5 times. Irregular rhythm, but always slowly. The breathing of the bass-drum is a result of the air escaping through the orifices of the instrument, by the pressure exerted on the skin.

*presiona con fuerza el parche con sus manos, haciendo que el bombo respire 5 veces. El ritmo debe ser irregular, pero siempre con lentitud. La respiración del bombo es el resultado de la salida del aire a través de los orificios laterales del instrumento por la presión ejercida sobre el parche.*

## **Sección E**

- E.1. – During the last breathing [D] the percussionist has placed the rubber circle on the skin;



*Durante la última respiración [D] el percusionista coloca el círculo de goma sobre el parche;*

E.2. – the percussionist play the score;

*el percusionista toca la partitura;*

E.3. – suddenly he hits the skin with the palms of his hands, thus stopping the resonance. Without moving his hands, he slowly and strongly presses the skin; this results in a large expiration-inspiration [a breathing].

*de repente golpea el parche con las palmas de sus manos, apagando de esta manera la resonancia. Sin mover sus manos, de manera lenta y con fuerza presiona el parche; el resultado es una gran expiración-inspiración [una respiración].*

## **Sección F**

F.1. – During the inspiration [E], one of the percussionist's hands reaches for the superball mallet. As a continuation of this inspiration, he plays long “glissandi” on the wooden part of the instrument;

*Durante la inspiración [E], una de las manos del percusionista alcanza la baqueta superball. Como una continuación de esta respiración, toca largos “glissandos” sobre la parte de madera del instrumento.*

F.2. – now, long “glissandi” with both superball mallets.

*ahora, un largo glissando con ambas baquetas superball.*

## **Sección G**

G.1. – The percussionist leaves the mallets on the table;

*El percusionista deja las baquetas sobre la mesa;*

G.2. – he picks up the smaller drum with his left hand, and suspending it by the string, he plays the pizzicato designated on the score;

*coge el bombo pequeño con la mano izquierda y suspendiéndolo por la cuerda toca el pizzicato indicado en la partitura;*

- G.3. – he places the smaller bass-drum on the floor and he loosens the string slowly without stopping his pizzicatti.

*coloca el bombo pequeño sobre el suelo, aflojando la cuerda despacio sin parar el pizzicato;*

## **Sección H**

- H.1. – The percussionist now continues the rhythm of the previous pizzicato on the larger bass-drum, employing the usual bass-drum mallet (the smaller one) in his right hand;

*El percussionista continúa con el ritmo del anterior pizzicato sobre el bombo mayor utilizando la maza normal de bombo (la más pequeña) en su mano derecha;*

- H.2. – his left hand places the chain on the skin; he shaker it and moves it around, while his right hand continues with the previous rhythm;

*su mano izquierda coloca la cadena sobre el parche; la sacude y la mueve alrededor mientras su mano derecha continua con el ritmo anterior;*

- H.3. – his left hand moves the chain on the metallic keys of the instrument. Suddenly, he drops the chain to the floor. There must be a piece of felt on the floor to mute the sound of the chain as it strikes the ground. The right hand continues with his steady rhythm;

*su mano izquierda mueve la cadena sobre las llaves metálicas del instrumento. De repente, arroja la cadena al suelo. Debe encontrarse una pieza de fieltro en el suelo para apagar el sonido de la cadena al golpear el piso. La mano derecha continúa firme con el ritmo.*


- H.4. – the left hand places the rubber circle on the skin. The last seven hits of the right hand are made on the circle.

*la mano izquierda coloca el círculo de goma sobre el parche. Los últimos siete golpes de la mano derecha se percuten sobre el círculo.*

## **Sección I**

I.1. – After having removed the rubber circle, the left hand places the cymbal on the skin;



*Después de haber retirado el círculo de goma, la mano izquierda coloca un plato sobre el parche;* 

I.2. – the right hand takes the superball mallet and moves it across the cymbal, while the left hand holds it down;

*la mano derecha coge la baqueta superball y la mueve a través del plato mientras la mano izquierda lo sujeta;*

I.3. – the first 20'' of the I passage are slow, the following 15'' are very active and the last 10'' are static;

*los primeros 20'' del pasaje I son lentos, los siguientes 15'' son muy activos y los últimos 10'' son estáticos;*

I.4. – during the last 10'' the percussionist places 5 little coins on the skin, one by one.

*durante los últimos 10'' el percusionista coloca 5 pequeñas monedas sobre el parche, una a una.*

## **Sección J**

J.1. – The percussionist removes the cymbal with his right hand;

*El percusionista retira el plato con su mano derecha;*

J.2. – he begins a very fast drumming on the skin with the fingers of his left hand;

*comienza un tamborileo rápido sobre el parche con los dedos de su mano izquierda;*

J.3. – his right hand places more coins on the skin, one by one, until he has placed the entire 20. Afterwards, the right hand joins the drumming of the left hand;

*su mano derecha coloca más monedas sobre el parche, una a una, hasta colocar la totalidad de las 20. Después de esto, la mano derecha se une al tamborileo de la mano izquierda;*

J.4. – the right hand begins to remove the coins, one by one. At intervals, when the right hand is free, it joins the drumming of the left hand;

*la mano derecha comienza a quitar las monedas, una a una. A intervalos, cuando está libre la mano derecha, se une al tamborileo de la mano izquierda;*

J.5. – as the coins have been removed, the percussionist brings his head closer to the skin;

*una vez que las monedas han sido quitadas, el percusionista acerca su cabeza al parche;*

J.6. – all coins have been removed; the percussionist's head is almost on the skin;

*todas las monedas han sido quitadas; la cabeza del percusionista está casi en el parche;*

J.7. – the percussionist rest hands and head (with face towards his left) on the skin. The percussionist breathes four loud breath simultaneous to four slow breaths of the bass-drum (see D passage);

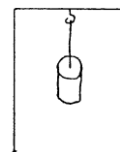
*el percusionista apoya sus manos y cabeza (con su cara hacia su izquierda) sobre el parche. El percusionista da cuatro respiraciones fuertes simultáneamente con cuatro respiraciones lentas del bombo (ver pasaje D);*

J.8. – the percussionist removes his face slightly from the skin and places his mouth directly in front of it. His hands are also slightly removed from the skin, as if to attack. He does not attack, but rather yells ff (sf). Short yell. The skin must resound.

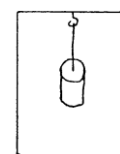
*el percusionista aparta ligeramente su cara del parche y coloca su boca directamente en frente de él. Sus manos están ligeramente apartadas del parche, como para percutir. No ataca, pero más bien grita ff (sf). Un grito corto. El parche debe resonar.*

## Sección K

- K.1. – The percussionist gets up from his previous position (with regard to the bass-drum), then goes to the smaller bass-drum and uses D cello string to hang the drum from the hook on the stand:



*El percusionista se levanta de su posición anterior (con respecto al bombo), se dirige al bombo pequeño y utiliza la cuerda re del violonchelo para colgar el tambor del gancho del soporte:*



- K.2. – he takes the cello's bow and plays the score.

*coge el arco de violonchelo y toca la partitura.*

## Sección L

- L.1. – The percussionist takes the larger bass-drum mallet and plays on the larger bass-drum. This should be done without interruption between this passage and the previous one.

*El percusionista coge la maza de bombo grande y toca en el bombo mayor. Esto debe hacerse sin interrupción entre esta sección y la anterior.*

- L.2. – the left hand plays drum-rolls on the skin with fingers;

*la mano izquierda toca redobles sobre el parche con los dedos;*

- L.3. – the percussionist begins bending towards the skin; he leaves the mallets and employs only his hands to play on the skin;

*el percusionista se dobla sobre el parche; deja las baquetas y usa solo sus manos para percutir sobre el parche;*

- L.4. – he suddenly lifts up from the skin and takes the two bass-drum mallets. With these, he now plays the larger bass-drum.

*de repente se levanta del parche y coge las dos mazas de bombo. Con ellas, toca el bombo mayor.*

## Sección M

M.1. – On the resonance of the last played note (see L), the percussionist takes the two wooden snare drum sticks and plays a very fast and clear drum-roll on the skin of the larger bass-drum;

*Sobre la resonancia de la última nota percutida (ver L), el percusionista coge las dos baquetas de caja y toca un redoble muy rápido y claro sobre el parche del bombo mayor;*


M.2. – holding the drum-roll, he now follows the score with regards to the speed, position, etc... The continuous line, indicates play without pauses; the dotted line indicates play with pauses: the percussionist must jump from one part of the skin to another, so as to follow the course layed down in the score (notes to be played are indicated by large black notes).

*manteniendo el redoble, sigue la partitura con respecto a la velocidad indicada, posición, etc. La línea continua indica tocar sin pausas; la línea de puntos indica tocar con pausas: el percusionista debe saltar de una parte a otra del parche siguiendo el curso establecido en la partitura (las notas que deben tocarse están indicadas como grandes notas negras).*

## Sección N

N.1. – The percussionist leaves the mallets on the table and takes the smaller cow-bell;

*El percusionista deja las baquetas sobre la mesa y coge el cencerro más pequeño;*

N.2. – he leaves it on the skin of the larger bass-drum, as in passage B:  ;

*lo deja sobre el parche del bombo grande, como en el pasaje B:  ;*

N.3. – he takes the superballet mallets and begins to move it across the surface of the cow-bell; he also moves the cow-bell slowly across the skin;

*coge la baqueta superballet y comienza a moverla sobre la superficie del cencerro; también mueve el cencerro despacio sobre el parche;*

N.4. – little by little, he bends over the cow-bell;

*poco a poco, se agacha sobre el cencerro;*

N.5. – he put his face into the cow-bell, as in 2.– of passage B.–;

*pone su cara en el cencerro, como en 2.– del pasaje B.–;*

N.6. – the percussionist begins to sing. Now, he does not imitate the “glissandi” of the superball mallet, but he now choses a deep note, and sings it over and over. Throughout this, his face remains in the cow-bell;

*el percussionista comienza a cantar. En esta ocasión, no imita los “glissandi” de la baqueta superball, sino que elige una nota profunda, y la canta una y otra vez. En esto, su cara permanece en el cencerro;*

N.7. – a gradual “diminuendo” until the end. He lifts up from the skin. He now stands still for a short moment.

*“diminuendo” gradual hasta el final. Se levanta del parche. Permanece en pie durante un momento corto.*